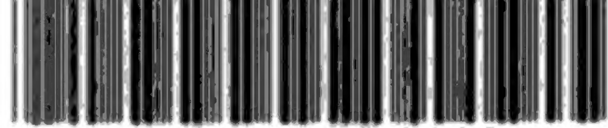
Digitized by Google


600040352K

STORIA ESTETICO-CRITICA

DELLE

ARTI DEL DISEGNO,

OVVERO

l'Architettura, la Pittura e la Statuaria considerate nelle correlazioni fra loro e negli svolgimenti storici, estetici e tecnici;

LEZIONI

dette nella I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia

DA P. SELVATICO,

Segretario, Professore d'Estetica e f. f. di Presidente nella stessa Accademia.

II.

VENEZIA,

CO' TIPI DI PIETRO NARATOVICH,

prem. dalla medaglia d'argento dall'i. r. Istituto Veneto.

1856.

L'ARTE DEL MEDIO EVO

E

DEI TEMPI MODERNI.

PRIMA LEZIONE.

L'arte dei secoli cristiani, le fondamentali sue basi ed il suo scopo.

GIOVANI EGREGI!

Nel corso precedente tentai di farvi conoscere il procedimento dell'arte antica, le sue pompe rivolte ad allettare, più che lo spirito, l'occhio; più che gl'intimi recessi del cuore, l'intendimento dell'uomo a trovar diletto nelle esteriori armonie della forma. E allora vi mostrai come l'arte greca, o si rizzasse in superba colonna, o s'arrotondasse in mirabili simulacri, o disponesse sulle pareti l'ornamento e lo sfoggio de' colori, non altro volesse se non esprimere i godimenti del senso ed il culto per la esterna bellezza della natura e dell'uomo. Quindi è che quei numi greci, si infiorati ch'erano dalla fantasia del poeta o dallo scalpello dello statuario, dicessero all'immaginazione parole di voluttà, di orgoglio, di grandezza mondana; ma non mai rivelassero l'affetto pei cari, l'amore della famiglia, la pietà pei miseri, l'annegazione secretamente magnanima. Non un edificio a sollievo degli egri, de' vecchi, de' fanciulli abbandonati, non un asilo al pudore. Sprezzato per modo quel palladio della vita domestica che risiede nella vereconda ritenutezza della donna, da porre nei

pubblici ridotti, sfolgoranti di lubrica avvenenza, le statue delle insigni *eterie;* onorati gli dei della guerra e della vendetta; non un simulacro che manifestasse, al paro che nelle pagine del Vangelo, sacre le cure materne ai bambini; non un'immagine che ricordasse la sollecitudine misericorde verso dell'orfano, verso del pellegrino. Leucotea accoglie Bacco fanciullo nelle braccia, ma come nutrice indifferente, non come tenera madre; questi nascendo dalla incenerita Semele, è affidato da Giove alle cure delle ninfe d'Issa, che gli danzano intorno in voluttuose ridde, per educarlo a quelle sensuali mollezze di cui egli si fe' nume proteggitore; Alcide appena nato non pensa che a strozzare i serpenti.

Solo concetto dell' antica mitologia che appalesi un culto offerto agl' intimi agitamenti dell' anima è Psiche, Psiche la giovinetta dalle incantevoli leggiadrezze, che in sè accoglie il plastico della forma e lo spirituale dell' allegoria; Psiche, che pari all'Eva della Genesi, la quale peccò per femminile curiosità, si riscatta per opera dell' amore. Ma questo unico soffio etereo del fastoso Olimpo, questo spirito agile che contempla sè stesso nell'incostante farfalla, quando al dischiudersi del fatal vaso di Pandora cade tramortito, chi poi l' aiuta a rialzarsi, chi l' avviva, chi lo porta nei cieli? L' amore si, ma non quello sferrato dai legami del senso, l' amore invece materiale che alla chiara luce del dì è senza veli, cresce ardore terreno alla celeste fanciulla, e quindi, al dire di Apulejo, genera quella piacevole figlia che noi mortali chiamiamo la *Voluttà.* E già questo fascino imperioso de' sensi vediamo surgere nel gruppo greco d'Amore e Psiche, là sulle labbra del nume e nell' immodesto abbandono della gentil giovinetta, che manifesta omai dimenticati i pudibondi veli della ritenutezza.

Tutto quindi mette in aperto come i Greci volessero coll' arte appagare, più che altra cosa, i sensi; nè si curas-

sero di renderla manifestatrice di quelle intime gioie del cuore, che vengono dalle vittorie sue sulla materia. Il più alto segno a cui la destinarono, quello fu di porla talvolta ad onorare le fiere virtù de' loro magistrati è de' loro eroi. E infatti come poteva la società greca domandare l'espressione di una grande elevatezza di affetti amorosamente dilicati, se tutte quante erano le basi del civile consorzio, la portavano ad ammirare soltanto le bellezze e le pompe della terra, gli eroismi del braccio, non mai quelli del cuore? Come potea l'anima concentrarsi in sè stessa e vincere l'impero della materia, ove oratori e poeti si disputavanó nei teatri colle celebri cantatrici la palma; ove Aspasia declamava discinta l'elogio funebre de' cittadini periti in guerra; ove Frine pubblicamente bagnavasi in riva al Pireo; ove Saffo cantava lamenti di furibonda gelosia pel perduto Faone?

Alleata dell'arte, la religione compieva pei Greci la schiavitù de' lor sensi, a forza d'inebbriarli colle gentili leggende delle Oreadi de' monti e delle Amadriadi, che in fra i rami mesceano voci gioconde di amore sensuale. — Qual campo poteva mai essere lasciato in Grecia al pensiero dominator della creta, quando la cicuta propinata dai magistrati facea silenziosa la voce di Socrate, il solo de' filosofi che volesse l'anima signora de' sensi?

Ma il pensiero, figlio di Dio, tutto che corrotto dai molli profumi del sensualismo, non poteva più a lungo rimanersi entro alle ristrette cerchie della materia. Immortale come il suo autore, egli a poco a poco ruppe le sbarre della carcere entro cui stava racchiuso, fino a che Dio gli disse: Va e tu sarai signore del mondo; va e insegna agli uomini virtù e grandezza; sii tu maestro di affetti magnanimi, sii guida del cuore, regolo della mente; affina la pietà de' mortali, sicchè s'affratellino nel nome mio; varca i mari, travalica i monti, porta da per tutto gli elementi di una vita nuova, fervida, fecon-

dissima, la vita dell'anima, il trionfo de' sentimenti; lega con delizioso vincolo il figlio alla madre, la sposa al marito, il cittadino alla patria, il pio all'immortalità che l'attende ne' cieli; grida agli uomini tutti che stacchino la mente dalla terra per lasciar l'*angelica farfalla*

Trattar con penne eterne i firmamenti.

E questa voce della Divinità, questo *Verbo umanato*, entro all'umile presepio di Nazaret, fra i panni della povertà, quasi a simboleggiare che il povero è il prediletto del cielo, diffuse la buona novella, la quale sotto le insegne del sagrificio incivilì la terra, trasfondendo nell'anima del mortale la coscienza della propria dignità, addormentata dai fatalismi del paganesimo.

Da prima questa nuova religione del sublime amore spirituale, invisa ai Gentili, cui troppo doleva abbandonare i dilettamenti della materia, dovette nascondersi nelle cripte schiuse sotto a lastrici scrollati dai sanguinosi trionfi di Roma imperiale. Un popolo ignorato comincia a sorgere in mezzo al vasto impero de'Cesari, senza che la gran città se ne dia pensiero. Era un popolo di artieri, di schiavi, di liberti, sorretti nel silenzio dal Dio delle misericordie. — Singolare spettacolo! il mondo antico accorreva gaudente a'consueti suoi giochi, immolava, fra l'orgie impudiche, vittime sull'are di Giove e di Marte, saliva il Campidoglio per litare a'numi in onore dell'eternità dell'impero, mentre sotto quegli anfiteatri e sotto que'tempii, il nuovo mondo nascosto nelle viscere stesse della metropoli, trammescolato colla riottosa sua plebe, preparava, aspettando, il giorno dell'universale rinnovamento. Nei palazzi, nei portici, nelle ville, la società antica s'allieta al canto de'suoi poeti, all'eloquenza de'suoi oratori; legge Epitetto con Trasea e cogli stoici, Petronio coi dissoluti, Ovidio cogli eleganti; si trastulla coi ninnoli di una rimbambita mitologia, mentre intanto quella cenciosa e spregiata coorte, sprovveduta di libri,

ignara di lettere, manda innanzi un apostolo di pace, che armato di una croce di legno, si avanza in mezzo ai pazzi tripudii di un popolo barcollante per briaca decrepitezza. Contro le splendide feste del paganesimo, contro le seducenti immagini della favola, contro le comode licenze di una voluttuosa filosofia, contro tutti gli adescamenti del piacere, oppone mestizie consolate da gaudio immortale, oppone riti gravi e lugubri, le lagrime della penitenza, i patimenti della povertà, i simboli di una profonda costernazione, ogni più dura sofferenza confortando con immarcescibile speranza. Ecco allora irrompere il paganesimo furibondo contro il nemico che si presenta a disputargli l'impero dell'universo: ecco i popoli educati nel politeismo, come l'onde d'un mare tempestoso, infuriare contro ai cristiani. Allora comincia guerra sterminatrice che non perdona più nè a sesso nè ad età. I fori, le vie, le campagne son gremite di stromenti di tortura, d'eculei, di roghi; il macello de' nuovi proseliti della Croce diventa ambito trastullo a' sanguinarii adoratori degl' idoli. Da tutte parti accorrono moltitudini a goder lo spettacolo degl' innocenti sgozzati; finalmente i carnefici stanchi s' arrestano, la mannaia cade innocua dal braccio loro, ed un arcano fremito di pietà sceso dal cielo, comincia a commovere quest' istrumenti di feroce vendetta, sicchè si prostrano anch'essi al piè della Croce, la quale, rizzata finalmente sulle colonne del Campidoglio, fregia il trono de' Cesari, e si fa vessillo di non peritura potenza nelle mani del convertito Costantino.

Ed è allora che questa nuova religione imprende a farsi conforto durevole all' infelice; è allora ch' essa apre le arche del ricco a sollievo de' necessitosi, è allora che raccoglie l' obolo del povero per elevare il tempio, in cui egli si troverà pari al potente dinanzi a Dio. È allora che la donna viene per la prima volta condotta in mezzo alla società, ed è riscattata

dall' abbiezione in cui la tenevano i costumi greci e romani. È allora che si forma la vera famiglia, di cui la donna, da serva ch' ell' era nel paganesimo, diventa educatrice di virtù, balsamo ai dolori della vita, infine quel vincolo di miti affetti che porta l' umanità a più alto e più gentile sentire. Nella società pagana la donna, per divenire famosa, avea bisogno d'essere eroina o cortigiana, nella novella, invece, la sua fama le viene soltanto dal perfetto esercizio delle domestiche virtù, dalle cure sollecite di sposa e di madre.

Il cristianesimo, col farsi religione universale, ogni ordine civile tramutò e quindi condusse l' arte per altro cammino, l' avviò ad altra meta dall' antica diversa.

La quale importa sommamente che voi, o Giovani, limpidamente conosciate, imperciocchè essendo la società odierna conseguenza delle istituzioni cristiane, giova sapere come l' arte, per farsi la interprete de'nostri sentimenti, debba percorrere cammino differente da tutte quelle che fiorirono nelle epoche del politeismo antico. Egli è perciò, che, per quanto mi sarà possibile, io tenterò qui di chiarirvi il perchè all'arte antica fosse principale scopo, quando il simbolo, quando la bellezza della forma, e alla cristiana invece debba esserlo la manifestazione dello spirito, e l' aspirazione a tutto quanto sorvola alla terra e si lancia verso lo spirituale e l' eterno, e per questo i suoi prodotti debbano sempre elevare il pensiero, commuovere e rinfocare il cuore, raffinare il concetto.

Nello svolgervi, o Giovani, questo perchè, mi conven alquanto dipartirmi dal mio metodo tutto pratico e dirò co concreto, e salire invece alle astrattezze filosofiche, le quali forse a prima giunta vi sembreranno astruse, rilette con atte zione v'apriranno la via a conoscere la causa vera delle dif renze notate.

Nell' origine dell'arte l' immaginazione mirava con o

sforzo a sollevarsi al di sopra della natura, e a raggiungere lo spiritualismo. Ma tali sforzi non furono se non tentativi impossenti. Non potendo l' intelligenza fornire all' arte ciò che deve costituire il vero fondo delle sue creazioni, ell' era condannata a non produrre se non l' immagine delle forze fisiche od a rappresentare astrazioni morali, sprovvedute di personalità. Tale fu il carattere fondamentale dell'arte nel primo periodo sociale, il cui teatro fu da prima l'India, l'Egitto dappoi.

Nel secondo, che è quello dell'arte classica, la scena muta del tutto. Quantunque lo spirito fosse allora obbligato di lottare contro gli elementi che appartenevano alla natura materiale, e procurasse di farli scomparire, essi però determinano il fondo della rappresentazione, giacchè la forma esterna corporea è la sola che sia tolta dalla natura. Questa forma, d'altra parte, non costituisce, come nella prima epoca, un fatto superficiale a cui lo spirito non dà movimento e vita; al contrario essa raggiunge un' alta perfezione, perchè ad essa collega un'elevata idea, l'idea della divinità sotto umane sembianze, rappresentate in modo che diventino tipo universale, non già dell'uomo, ma degli attributi divini, che gli antichi spartirono in tanti numi separati. Quindi è che l' arte classica diventò la perfetta rappresentazione dell'*ideale*, e, come bene la disse Hegel, *il regno della bellezza astratta*.

Ma questa bellezza, subordinata com'era al dominio del Destino, priva di volontà, perchè la coscienza della predestinazione nei fatti umani toglie il libero arbitrio, potrebbe ella bastare a far palesi allo esterno que' sentimenti che solo dalla libertà dello spirito scaturiscono, e che manifestansi unicamente quando esso si sa responsabile del proprio volere? No certo; nè v'è bisogno di parole a dimostrarlo.

Ma v' ha di più. L' essenza o, dirò meglio, la forza dello spirito è tale da aver facoltà di astrarsi interamente dal feno-

meno, cioè dai fatti esterni, e quindi dalla forma e dalla realtà. Egli ha il potere di ritrarsi in sè medesimo, e di trovarvi colà l'altezza dell' idea senza aver mestieri del mondo sensibile a fecondarla. Per tal guisa il pensiero si stacca dalla forma, l'unità, che era nell' ideale classico, si spezza, e rimangono separati i due elementi che la formavano. In tal caso, codesto spirito non può rinvenire una realtà che gli corrisponda, se non nel mondo spirituale del sentimento e dell' anima; in una parola nel mondo interno della coscienza. Egli perviene in tal modo a trovare il suo scopo in sè stesso, e a godere della sua natura infinita e della sua libertà.

Simile sviluppo dello spirito, il quale fa sì che questo si elevi fino a sè stesso, e in sè trovi quanto esso cercava prima nel mondo sensibile, e si assimili, modificandolo, tutto ciò ch' è fuori di lui, e contempli ogni fenomeno della materia nelle sue relazioni immateriali coll' *idea assoluta*, è ciò che costituisce il principio fondamentale dell' arte attagliata alla civiltà cristiana.

Ma una consegueza necessaria ella è questa, che in tale ultimo periodo dello sviluppo dell'arte, la bellezza dell'ideale classico, vale a dire la bellezza sotto la forma più perfetta, non sia altrimenti il fine supremo dell'arte stessa, perchè lo spirito allora sente che la sua essenza intima non consiste punto nella forma corporea. Egli comprende, per lo contrario, che ha in sè la forza di abbandonare l'esterna realtà per ripiegarsi sopra sè stesso, imperocchè trova quella incapace di rappresentarlo. Se dunque tale nuova concezione è destinata a manifestarsi sotto una forma qual siasi, è forza ella sagrifichi la bellezza esteriore, per lasciare apparir solo la spirituale, che risiede nel fondo dell'anima, e in modo che la forma non sia se non la rappresentazione di questa spiritualità.

Ma perchè lo spirito arrivi per tal modo a prendere possesso della sua essenza, si fa necessario ch' egli abbandoni

forma imperfetta della sua personalità, per sollevarsi fino al-l'*assoluto*, ch'è Dio. In altri termini, l'anima umana deve manifestarsi come riempita dal Vero Eterno.

Esaminando più da vicino i differenti punti di vista da cui può essere considerato tale concetto, noi dobbiamo percorrere la cerchia entro alla quale sono, si può dire, chiusi gli oggetti e tutte le forme a cui ha relazione l'arte cristiana.

Ciò che costituisce l'essenza vera del pensiero cristiano è la coscienza che ha lo spirito della sua natura assoluta ed infinita, e quindi della sua indipendenza e del suo libero volere. Il paganesimo, avendo proclamato nume regolatore dell'universo il *Destino*, avea impedito ogni libero lancio dell'anima; il cristianesimo invece, affrancando quest'ultima da tali vincoli, l'avea fatta padrona di una volontà indefinita. Ora questa maniera di essere, porta di conseguenza la negazione di quanto v'è di finito e di particolare. È l'unità semplice, e quindi incorruttibile, quindi immortale che concentrata in sè medesima, distrugge ogni relazione esteriore, sfugge al movimento che trascina tutti gli esseri della natura nelle lor fasi successive di vita, di morte, di rinnovamento: in una parola, respinge tutto ciò che impone limiti allo spirito. Le divinità particolari del politeismo vanno quindi assorbite in questa unità infinita; la fiamma dell'anima ripensante sè stessa, distrugge tutti i numi dell'antico Panteon; l'arte, in luogo della pluralità plastica, non vuole che un solo Dio, un solo spirito, il quale non dipende se non da sè medesimo. Nella coscienza della sua volontà e della sua natura, questo Dio non ha più nulla di comune con quei numi individuali, di cui ciascuno avea un carattere proprio, e formava una gerarchia, dominata nelle sue relazioni dalla potenza cieca del *Fato*.

Nulla meno, questo Dio uno, quest'*assoluto* come tale sfuggirebbe al dominio dell'arte, e non sarebbe accessibile

che al pensiero astratto, se per ottenere un' esistenza reale conforme alla natura sua, non dovesse attraversare il mondo esteriore, da cui ritorna in seguito a sè medesimo. Ora è nell'essenza dell' *assoluto* il realizzarsi, e di conseguenza esso deve apparire nel mondo visibile.

Parimenti egli non può manifestarsi, come il Brahma dell' India, dio geloso in faccia a cui la natura e l'uomo non sono più che fenomeni; e quindi egli deve rivelarsi in quest'uomo che è sua emanazione, sua immagine, soffio dello spirito suo. Invece di rimaner chiuso entro a sè stesso, egli apre i suoi tesori e li diffonde nella creazione; e per tal modo presenta un lato in cui può venire acconcio alle rappresentazioni dell'arte.

Ma non è altrimenti nella natura propriamente detta e nel mondo fisico, che deesi cercare la vera realizzazione dell'*assoluto*; è invece nel mondo della personalità e della libertà, cioè della intelligenza. Qui la divinità, invece di perdere la coscienza di sè nel manifestarsi quale *assoluto*, la acquista nell' atto stesso di venir fatta sensibile. Dio nella sua realtà, non è dunque un ideale creato dalla immaginazione, come pretesero i gran filosofi della Grecia, egli risiede invece regolatore del finito, in mezzo a questo popolo di esistenze accidentali, e quivi opera come principio divino, senza nulla perdere di quell' infinito che ne' regni dell'eternità lo fa onnipossente. Laonde, al paro che nelle meraviglie della creazione, egli si rivela nell'altezza dell' ingegno umano; si rivela nel pensiero di Stephenson, che perfeziona la locomotiva; in quello di Fulton che applica il vapore alla navigazione; nella mente di Raffaello che s'alza fino all' *idea divina* per ritrarla umanata nel Cristo trasfigurantesi sul Taborre. Egli si rivela nel verso di Dante che la natura e l'effetto colora colla potenza sconfinata del genio; si rivela nell' intelletto di Volta che dagli accatastati dischi di volgar metallo trae quel fluido ma-

raviglioso, sulla cui invisibil ala vola rapida come l'idea la *parola*, a congiungere concetti, sentimenti, bisogni lontani, e a farci tutti una sola famiglia nel nome di quella voce santa che ci disse fratelli.

Essendo quindi, rispetto a noi, l'uomo pensante la più eccelsa manifestazione di Dio, l'arte ottiene per tal modo il più esteso diritto di valersi dell'umana esistenza, e, in generale, delle forme del mondo sensibile per esprimere l'*assoluto*.

Perciò il nuovo problema per l'arte consiste, non altrimenti nel far che lo spirito avvivi la materia, ma nel rappresentare le fasi della intelligenza che ripensa sè stessa, e quelle della coscienza, la quale sente essere l'individuo come un riflesso di Dio. I *momenti* successivi che costituiscono il compiuto svolgimento di questo modo del pensiero universale, la più elevata espressione della verità, trovano così la manifestazione loro nell'uomo. Per tal modo, nè la natura propriamente detta, come il sole, le stelle ecc., nè il cielo delle greche divinità, nè gli eroi e le loro azioni entro ai confini della vita civile, possono fornire il fondo delle rappresentazioni di questa nuova arte originata dal cristianesimo. L'uomo reale, per lo contrario, siccome individuo pensante, vale solo a svolgere nell'insieme loro i *momenti* eterni dell'*assoluta Verità*, la quale non esiste se non come spirito.

Se paragoniamo questo carattere dell'arte cristiana con quello della classica, quale lo raggiunse nel modo più perfetto la greca scultura, noi vediamo che la forma plastica de' numi greci non esprime punto l'attività dello spirito svincolata dalla materia ed elevatasi all'intelligenza di sè medesima. Il carattere accidentale dell'individualità non apparisce, è vero, nelle immagini degli dei di un genere sublime, ma vi si cercherebbe invano ciò che annuncia la vera personalità, cioè la coscienza di sè stesso e la volontà. All'esterno un tale difetto s'appalesa in un modo evidente, giacchè

l' espressione più immateriale dell' anima, la pupilla dell' occhio manca alle rappresentazioni della scultura ellenica. I simulacri delle greche divinità sono prive del raggio dello spirito, cioè dello sguardo; sicchè a noi non è dato di penetrare entro al secreto di anime, a cui è tolto l'unico mezzo di porre in aperto gl' intimi sentimenti loro.

D' altra parte, rivelandosi lo *spirito assoluto* in una maniera sensibile, e manifestandosi sotto la forma umana agitata dal pensiero, ne viene che l' uomo, il quale si trova in relazione con tutto l' universo, permetta alla rappresentazione artistica di abbracciare moltiplici fenomeni che appartengono, in pari tempo, al mondo morale e alla natura esteriore.

L' arte rinnovellata dal cristianesimo non ha dunque ad unico scopo, siccome credono molti, la rappresentazione dei temi religiosi sceveri da ogni naturalismo; ella mira invece a dar vita ad ogni argomento sociale in cui la passione sia vinta dai sorrisi dell' affetto, in cui la materia sia suddita allo spirito, in cui questo sorvoli alle miserie del mondo, e libero s' alzi sino al trono dell' Eternità. Imperciocchè il cristianesimo, non come talvolta lo foggiarono gli uomini, ma come lo volle il Vangelo, non è soltanto una religione di misericordia e di pace, è la vita dell' anima, è l' anima bramosa di libere penne, che scorre il mondo col vessillo del sagrificio per giovare ai fratelli e congiungerli col santo vincolo dell' amore: il cristianesimo è la patria, il cristianesimo è la famiglia, il cristianesimo è l' intelligenza; è, infine, la civiltà tutta quanta.

Da ciò ne viene dunque che scopo primario di questa arte surta dall' incivilimento cristiano, quello esser debba di esprimere, più che tutto, i sentimenti e gl' intimi concetti dell' anima, e non già le bellezze della forma ch' erano mira precipua dell'arte classica. È quindi forza ch' essa raccolga nella forma umana tutti que' segni visibili che deno-

tano l'indole varia de' pensieri e degli affetti invisibili, e li manifesti nelle rappresentazioni in modo così evidente, da suscitare impressione congenere nell' osservatore. Ma siccome i sentimenti non possono scaturir liberi se non da quegl' individui che o per indole propria, o per educazione sono disposti o preparati a provarli entro allo spirito, così ne segue che ad offerirli ben espressi dall' arte sia necessario presentarli in que' tipi che sono acconci a sentirli, e quindi a manifestarli.

Da questo ne emerge, che a due cose debba porre principalmente l' animo l' artista il quale brama che le opere proprie consuonino a quella civiltà cristiana da cui tutti siamo guidati, cioè all' *espressione ed alla scelta de' tipi acconci a rivelarla*. Che se l'architetto, per raggiungere questa doppia mira, ha obbligo di porre in cima de' suoi concetti l' uso cui gli edifizii son destinati, e di mettere in aperto quest'uso col mezzo di forme tipiche che nettamente lo addimostrino, lo scultore ed il pittore sono tenuti ad aver in mira altre massime per toccar il segno avvertito sopra.

Le quali massime io qui vi accennerò, o Giovani, colla maggior brevità possibile, affinchè vi rimangano più spiccatamente nella memoria, e vi sieno compagne nelle meditazioni che venite consecrando all'arte.

1.° Per manifestare la più sublime poesia dello spirito, l'artista ha sempre bisogno di trarre le sue rappresentazioni dal vero (chè senza il sentimento della verità anche *ideale* cessano le idee del possibile). Ma questo vero dev' essere trascelto di guisa, che in sè racchiuda l'affetto il quale vuolsi manifestare, commova utilmente l' animo, lo intelletto istruisca, leghi le intelligenze e le innalzi.

2.° La bellezza materiale non potrà mai essere fine primario della pittura e della scoltura conformi alla nostra civiltà, perchè la bellezza materiale non tocca che i sensi, i quali

quando sieno soddisfatti, negligono l' oggetto che li appagò. Il cibo e la bevanda vengono a nausea di chi ha satollata la fame e la sete. È l' anima sola che ha bisogno continuo di sperare e di amare. L' arte quindi che riproduce, più che il bello fisico, il morale, l' arte che si origina dall' affetto, può dare abbondevolmente quest'amore e questa speranza di cui ogni anima si pasce.

3. Solo quel vero è da considerarsi ignobile che ad ignobile sentire conduce; e per ignobile sentire intendo quello di chi pone la sua vita nel godimento sensuale, e a questo sagrifica la dignità di sè stesso.

4. Il deforme che s'incontra spesso in natura non si deve rappresentare, non già solo perchè sconcio e disgustoso, ma perchè, relativamente alle leggi universali di questa stessa natura, esso non è verità. Uno zoppo è bensì un fatto vero, ma non l'uomo vero, il quale ha mestieri di aver sempre le sue gambe eguali, se deve con esse muoversi e camminare senza disagio. Con altre parole, l' arte deve essere, più che la manifestazione del vero, quella del *verosimile*, giacchè solo il verosimile può rivelare con evidenza un'idea; e il deforme, quantunque vero, allontana dalla verosimiglianza, perchè l' universalità della umana specie rifugge dalle anomalie del deforme. Il Quasimodo di Vittore Ugo può esserci in natura, ma n' è l'eccezione, e le eccezioni non servono mai a spiegare fatti universali, come son quelli che l'arte ha debito di manifestare, se vuole essere rappresentatrice degli affetti e dei sentimenti che risiedono nella umanità universa, siccome emanazione di Dio.

5. Le quistioni della supremazia da darsi all' idea sulla forma, od a questa su quella, diventano per lo meno inutili; imperocchè è impossibile che un pensiero sia grande e parli all' anima fortemente se non vada accompagnato da forma intieramente acconcia al soggetto. Può esservi sì una forma

gradevole senza nobile ed imitabil pensiero, ma un pensiero a cui manchi forma conveniente, un pensiero nebbioso, incerto, oscillante per colpa della sua manifestazione, non raggiunge lo scopo dell'arte perchè non isvolge compiuta l'idea. Quello che importa da senno è che la forma sia corrispondente ad una tale idea; e qui sta la vera filosofia dell'arte, vale a dire quell'*estetica*, che dev' essere in cima ai desiderii di ogni artista.

6. Questa forma poi, per riuscire attagliata all'*idea*, deve mostrarsi *bastevole* ad esprimerla, senza gravarla mai d'accessorie che distolgano l'attenzione, o surroghino altre idee secondarie, spesso discordi od opposte alla principale. Perciò le pompe dell'accidente, per quanto conformi a verità o dimostranti la perizia tecnica dell'artista, nuocono al fine dell'arte, perchè o sviano dall'idea che si vuol ridestare, o la intorbidano. — Un gaio o lieto colore (a mo' d'esempio) per quanto armoniosamente vero, non conviene a scena lugubre, perchè risveglia l' *idea* della giocondità a quella avversa. — Le pieghe artificiose o sfarzosamente ricche affaldate intorno ad un Santo pregante (sieno pure stupendamente eseguite) distruggono l' *idea* dell'umile semplicità che vuol essere espressa dall' uomo del Signore. Da tutto ciò ne vien dunque che il fine primario dell'arte non sia l' imitazione pretta della natura, ma sì la rappresentazione di un' *idea, accalorata dal sentimento, ed esposta coi mezzi del vero bastevoli a manifestarla compiuta.*

Sebbene queste sieno lo norme irrecusabili che seguitar devono pittura e scultura per conformarsi all' indole della civiltà cristiana, s' ingannerebbe però di molto chi credesse che tali norme fossero seguitate dai primi cristiani, allorchè dedicarono i prodotti dell'arte ad estrinsecare le idee della nuova religione. Figli com' erano di padri pagani, e molti nell' età lor prima, pagani essi medesimi, non potevano d'un tratto dimenticare abitudini, costumi, riti che ancora li circondavano

dappertutto; nè condurre per via intieramente diversa un'arte che aveano imparata in officine pagane. L' uomo non vale d' un tratto a mutare la natura sua, nè perchè accoglie nell'animo fede da quella de'suoi padri diversa, dimenticare tutte le tradizioni a cui legansi la vita e l'educazione di lui. Voleasi tempo a fecondare nei consorzii civili le nuove idee, perchè l' arte che avea perduto il suo tipo ideale del nume pagano, potesse perdere del pari le forme esteriori che a quel tipo rispondevano. Laonde avvenne che le vesti del Cristo e degli Apostoli, le composizioni de' mosaici e de' bassirilievi cristiani primitivi, quantunque esprimenti i fatti del cristianesimo, s' attenessero alle norme dell'arte pagana.

Due cose però apparvero mutate subito anche in quei primi saggi della scultura e della pittura rinovellata, il tipo, cioè, delle teste de' Santi, e la perfezione del disegno, quello perchè toglieasi o da rozze effigie o dalle descrizioni di sacre leggende, questa perchè la religione vietava all' artista cristiano di fare gli stessi studii artistici che guidavano a si alto segno i pagani.

Il grande abborrimento che i Padri della Chiesa portavano all' idolatria ed al sensualismo, da essi considerati come fonti principali di peccato, produceva la conseguenza che i sacerdoti vietassero all' artista di perfezionare la forma, studiando gli antichi simulacri od osservando l'uomo nudo. Il culto de' falsi numi era ancora all' epoche di Costantino troppo disseminato nelle moltitudini, perchè i più zelanti fra i cristiani non si tenessero in obbligo di sfogare rabbiosamente il loro odio contro le statue dei pagani. L'opera d'arte innanzi ad essi spariva, e non vedevano in quei simulacri se non l' immagine del demonio. Leggete le opere dei ss. Padri, e troverete ch' eglino guardavano gl' idoli antichi come figura ed albergo del nemico dell'uomo. Sicchè avvenne allora quella fatale barbarie che molte statue, specialmente nude, si gettassero

nella fornace per farne calce, e si schiacciassero sotto le ruote de' carri. Narra Eusebio nelle lodi di Costantino, che allorquando i grandi monumenti della statuaria si andavano trasportando da Roma a Costantinopoli, il principe faceva sapere al popolo che li avrebbe legati al palo dei delinquenti a fine di esporli allo scherno comune. Quest' esempio dell'imperatore fu seguito con entusiasmo dalla più parte di quelli che gli succedettero, e specialmente da Teodosio il Grande. Città intere distrussero statue e templi che aveano fino allor riverito. Per tutto il correre d' un secolo, il mondo cristiano risonò dello strepito dei martelli che abbattevano i capi d'opera dell' antichità. Quegl' idoli antichi erano abborriti di cotal guisa, che Teodoreto e s. Leonzio, fatti interpreti della popolare crudelità, raccontano, come nel quarto secolo, avendo osato un pittore trarre da un' immagine di Giove i lineamenti di Gesù Cristo, le sue mani s' inaridissero immediatamente, e ci volle niente meno che un miracolo dell'arcivescovo di Costantinopoli per tornargliene l'uso.

Con simili opinioni religiose sui modelli necessarii all'artista, com'era dunque possibile che questi si mantenesse, rispetto alla forma, nelle vie della correzione e neppur giungesse ad imitar grossamente le apparenze del vero? L' arte si mutò dunque in misero mestiere che camminava sì colla guida delle tradizioni, ma non affortificate dagli studii i quali valgono a renderle proficue. La fiamma dell' ingegno s' insterilì, la forma diventò oltre modo rozza e manifestò tutta l'imperizia degli artefici. Di tal passo si procedette declinando sempre, da Costantino sino quasi al 1200. In questo periodo, l'architettura, continuando a valersi delle maniere romane confuse e degenerate, si fa interprete agli usi rituali della Chiesa, e la statuaria come la pittura diventano non altro che un simbolo od un segno aiutatore della parola, per significare le grandezze della religione.

Ma se la forma ne avea scapitato, vantaggiossi per altro a poco a poco l' idea, la quale fu da' cristiani cercata entro a quelle pie leggende che la popolare credulità andava formando su Gesù, sulla Vergine, sugli apostoli, sui martiri; pie leggende, in cui è tanta vita di drammatica poesia, tanto fuoco d' immaginativa, tanta fede sincera, e che diventando le vere epopee della nuova religione, si fecero base alle toccanti composizioni dei trecentisti e dei quattrocentisti. Queste feconde sorgenti dell' arte cristiana originavansi da quell' amore al maraviglioso che dominava la nuova società dei credenti. « Neofiti strappati alle superstizioni del paganesimo » (dice benissimo Tullio Dandolo) male avrebbero saputo soffocare d' un tratto ogn' inclinazione alle favole poetiche ; » bisognava un altro alimento alla lor fantasia (1) ».

Dissipate poi dalla società le tenebre del medio evo, a mezzo dei commerci, dei liberi Comuni, e delle più accarezzate lettere, anche l'arte rompe l'alto sonno della testa e cammina più nobile sentiero. L' architettura si lancia oltr' alpe ai sublimi ardimenti dell' arco acuto, in Italia li marita al profilo romano. La scultura, e più la sorella, mirano a rivelare i profondi sentimenti dell'anima, sorprendendoli nel moto vario degli umani affetti. La geometria, elemento universale di educazione allora, si fa norma anche al disegno lineare, e aiuta il genio a produrre s. Maria del Fiore e il duomo di Milano, i sublimi concetti di Giotto, i fieri bassirilievi dell' Orgagna, i gentili del Ghilberti, le Vergini soavissime dell'Angelico. Per l' Italia questo periodo va da Giotto fino a Masaccio, vale a dire dal 1300 fino al 1450.

Per opera di quest'ultimo, fatta più sicura la imitazione del vero, e raccertate le regole della prospettiva, l'arte pro-

(1) Nell'egregio suo scritto *Origine e sviluppo delle Leggende cristiane nel medio evo*, inserito nel Giornale triestino *Le letture di famiglia*. Annata prima.

gredisce a grandissima perfezione nella forma, sagrificandole però talvolta l'idea. A tale periodo neppure un secolo è limite, giacchè esso si chiude colle ultime opere di Raffaello morto nel 1520; ingegno sopra tutti elevato, che seppe, finchè non inclinò al fiero stile michelangiolesco, aggiungere al vero, da lui sempre guardato, il pensiero ed il sentimento che dal modello non poteva copiarsi.

Ma la ricrescente corruzione de'costumi, l'adulatrice frivolezza della letteratura, e la mania dei doviziosi, a pompeggiare in ricchezze abbacinanti le ammirate moltitudini, dovea avviluppare nella nebbia questo raggio purissimo lanciato sull'arte dal genio d'Urbino. Michelangelo, ingegno sublime, ma troppo innamorato dello straordinario; anima più gigantesca che grande; più avida del singolar che del vero, irosamente sprezzatrice di ogni legge, e pur serva alla più fatale delle leggi, la convenzione, gettò nell'arte i semi di quell'esagerato che la trascinò, più tardi, ai delirii del barocchismo, e le fece perdere così le pure tradizioni del trecento, come la via diritta su cui ella deve procedere.

Ned è già che il grand'uomo non fosse abile a raggiungere la bellezza e la grandezza del vero, ma egli, ammirando i resti dell'antica statuaria allora dissotterrati in Roma, avea creduto scorgere in essi un nuovo principio artistico che, ad avviso suo, mirava a rendere i prodotti dell'arte più belli di quelli della natura. Questa massima egli tentò incarnare collo scalpello e coi colori, e la scrisse perfino nei suoi erotici versi, in cui esalava il suo bollente amore alla marchesa di Pescara (1). Gli esempii del Bonarroti e questa sua massima che

(1) In una terzina, ad esempio, Michelangelo dice che l'amante, per trovare l'idea di quella ch'egli ama,

Non pure intende al bel che agli occhi piace
Ma perchè è troppo debole e fallace,
Trascende inver la forma universale.

guidando a spregiare il vero, rendea più facile il calle dell'arte, valsero a condurla di errore in errore sino alla metà del secolo decimottavo.

Lo studio dell'antichità tornato allora in onore, avendo spinto letterati ed artisti a considerare i marmi greci e romani come il sommo della bellezza, ne venne che l'arte, dimenticando l'obbligo suo d'essere la rivelatrice della civiltà cristiana, non altro si proponesse che la più fredda imitazione delle idee e delle forme stabilite dal paganesimo. Su questo gelidò sentiero ella camminò dallo scorcio del secolo decimottavo fino al chiudersi dell'impero di Napoleone.

Dopo questo tempo ella non s'avviò più ad un segno determinato, non seguì più nessuna via fissa, nè la tradizione dell'ideale classico, nè quella del fantastico, di cui furono dannosi corifei, ma pure ingegnosissimi, i macchinisti barocchi. Alimentata da una società che s'avvolse in un turbinio di scomposte idee, essa quest'arte pose incerta il passo su mille sentieri, ignorando sempre quale meritasse preferenza. Or si rifece alle fonti sperando toccar le corde dell'arpa cristiana, anche quando la scemata fede de' popoli ne avea fatte men fruttifere le armonie. Ora si buttò alla più scrupolosa copia del vero, imitandone le minuzie, anzichè rappresentare i caratteri più efficaci a suscitare *l'idea.* Ora cullandosi nell'arcadico vezzo dell'ape, che da ogni fiore trae una particella di mele, s'attentò d'imitar dai Veneti il colorito, dai Romani il disegno, dai Lombardi l'ombrare, e per voler essere eclettica perdè originalità. Ora ritornò alle sbrigliatezze del barocco, ora alle gelate correzion dell'antico. Ma di un tanto oscillare di tendenze chi ne ha la colpa? La società o gli a

Non so davvero qual sorta di forma egli volesse far immaginare a questo amat forse quella delle sue Sibille, che, pur essendo dottamente disegnate, trascend *la forma universale.* Non credo che sarebbero molti gli amanti, i quali voless con lui dividere così fatta opinione.

sti? E l'una e gli altri, imperocchè se la prima, tutto scomponendo, nulla creò di veramente solido, e aggirandosi fra le nebbie del dubbio, o i silenzii dell' isolamento, manifestò scorante indifferenza ad ogni più alto concetto, ad ogni fede magnanima, i secondi troppo di rado s' adoperarono ad incarnare quei sentimenti che pur sopravvivono al polverio confuso di opinioni, di sofismi, di paradossi da cui siamo avviluppati. Essi sdegnarono spesso di farsi contemporanei; e l'arte non potè nè potrà mai vivere splendida vita, senza diventare la rappresentatrice del pensiero fra cui i contemporanei s'aggirano. Il che non significa ch' abbiansi a rinnegare le idee del passato, ma sì invece a far che il passato diventi scuola al presente. Disprezzare i grandi concetti e i fatti de' secoli che furono, è imbecillità; ma il non far altro che rifriggerli simiglia a scarsezza di forze proprie. Allora avremo un' arte collegata alla civiltà nostra, quando il passato sarà per noi scala e non già scopo; quando fermeremo entro all'animo, che nell'amore dell' umanità sta chiuso quello del progresso intellettuale; quando nella prosa e nel verso, sulle tele e sulle scene, non altro cercheremo che la vita del sentimento, e la verità rappresentatrice dell' affetto.

Di tutti i periodi che ho qui di volo accennati è mio debito indicarvi il procedimento storico. Ma in ogni analisi storica di qualsiasi produzione dell' umana intelligenza, due lati per altro si presentano, sotto i quali essa può venire considerata, l'ideologico, cioè, che comprende così il concetto artistico come i mezzi speculativi della sua manifestazione, ed il tecnico; il quale abbraccia i modi pratici di eseguire convenientemente l' opera creata dall' immaginazione. Il primo insegna a conoscere il pensiero e lo stile artistico giusta le mutazioni portate dall' educazione intellettiva e dagli elementi sociali. Il secondo apprende come si operasse nelle varie età, e quindi guida a mostrare quali metodi di eseguire sieno da

preferirsi nella nostra. Io dunque considererò sotto entrambi gli aspetti i differenti periodi dell' arte moderna che son venuto indicandovi. E per questo, di mano in mano che svolgerò il primo nelle varie sue vicende storiche, vi porrò particolareggiatamente in chiaro il secondo, imperocchè a me pare che non soltanto debba venirvi vantaggio dal conoscere quali opere sieno le più perfette, e da quali uomini ed in quali tempi fossero lavorate, ma ben anche dal sapere fondatamente con quali modi pratici venissero prodotte.

E forse questa esatta conoscenza delle tecniche antiche, è uno de'maggiori bisogni che si abbia l'arte d'oggidì, imperocchè quanto è per noi consolante il ripensare che la pittura e la scoltura di noi moderni, avanzano ciò che faceano in tali rami gli avi nostri, e per finezza di concetti, e per scienza di storici indovinamenti, e per ingegnosa temperanza di composizione; quanto è consolante il vedere che in un dipinto sacro, ad esempio, non più si tollererebbero adesso le fantasie balzane del Tintoretto e di Paolo, e le oziose figure accessorie de' grandi maestri del cinquecento; altrettanto è doloroso lo scorgere, che dimenticammo quelle tecniche insigni per cui ci vennero tante opere, maravigliosamente colorate e chiaroscurate. Chi è che sappia, (salve rare eccezioni) dipingere più una figura colla trasparenza e la lucentezza del Caliari? Chi è che sappia darle il rilievo di Leonardo, o il succoso colore e il dotto chiaroscurare di Tiziano; chi disegnarla di quel segno fermo e largo di Raffaello?

In generale, lo ripeto, noi moderni sappiamo meglio che gli antichi affinare il pensiero a ben concepite invenzioni ma nella forma accarezziamo forse di soverchio il dettaglio. La scienza di far che le masse non manifestino se non que' particolari che valgono a dar carattere evidente all'*idea*, ci manca quasi del tutto. Laonde ci manca il grande il largo dell' arte antica, a riguadagnare il quale, più ass

che speculazioni filosofiche, ci abbisognano tecniche sicuramente imparate.

E queste riacquisteremo, noi Italiani in particolare, se il prontissimo ingegno ne piacerà rinvigorire colla forte volontà e collo studio; se tralascieremo di accarezzare entro all' animo gli orgogli funesti cullati dai falsi profeti, a cui par bello gridarci ancora, con vituperevole adulazione, i più valenti di tutta la terra; se infine impareremo modesti, da chiunque ne sappia più di noi, ricordando a conforto il detto di Salomone: *Dove sarà la superbia, ivi sarà ancora lo scorno; dove l'umiltà, ivi sarà la saggezza.*

BIBLIOGRAFIA.

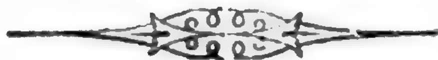
E. David — *Histoire de la Peinture au moyen age.* — Parigi 1842, un vol. in 8.°

J. Ch. Elster — *Die höhere Zeichenkunst, teoretisch, praktisch, historisch, und ästhetisch entwickelt* — ecc. Lipsia 1853, un vol. in 8.°

Didron — *Paganisme dans l' art chrétien.* — Parigi 1850, un vol. in 8.°

T. Wiscer — *Aesthetik — oder Wissenschaft des Schönem* (V. Dritter Theil — Kunstlehre.) Stoccarda 1853.

Hegel — *Cours d'Estetique*, vol. III.



SECONDA LEZIONE.

PRIMO PERIODO.

L'arte da Costantino sino alla fine del secolo XII.

Architettura.

Fu detto ingegnosamente, gli avvenimenti della vita umana, sia pubblica, sia privata, essere così intimamente legati all' architettura, che un osservatore d' ingegno penetrativo può, in certo modo, ricostruire le nazioni o gl' individui in tutta la realtà delle abitudini loro sulle reliquie dei loro monumenti. Difatti l' archeologia architettonica è, rispetto agli ordini sociali, ciò ch'è l'anatomia comparata rispetto alla natura organica. I frantumi d' un greco peristilio, di un foro latino, di una gotica cattedrale, rivelano tutta una società, come uno scheletro d' ittiosauro lascia sottindere tutta una creazione. Da una parte come dall' altra ogni cosa si deduce e s'incatena; la causa fa indovinare l'effetto, come ogni effetto permette di risalire alla causa. Per tal via il passato si collega al presente, si stringe all'avvenire, o, meglio, sviluppa le ragioni delle differenze, i *fattori* efficaci dei trasmutamenti sociali, le norme secondo cui la Provvidenza regola i progredimenti dello intelletto. Egli è perciò, che essendo l' architettura anche nel

medio evo, come nelle epoche antiche, la direttrice, la ragione e il teatro delle altre arti collegate alla civiltà, da essa comincieremo la nostra escursione storica.

Accennai già nelle ultime lezioni del primo corso, come anche innanzi che Costantino abbracciasse il cristianesimo, l'arte dell'edificare portasse i germi tutti di una deplorabile decadenza. I saldi principii che aveano formata la gloria delle scuole di Grecia e di Roma, o veniano dimenticati, od erano frantesi. Nè per questo è da credere che gl'incoraggiamenti mancassero agli architetti. Al contrario, non furono forse maggiori mai; poichè Costantino, non solo fece riparare gli antichi monumenti, ma un considerevole numero ne volle alzati di pianta; emanò molte leggi edilizie miranti a procurare la maggior magnificenza alle nuove costrutture; segnò decreti, destinò fondi per istituire scuole d'architettura sin nelle provincie più remote dell'impero, e fissò generosi premii in favor degli allievi. Ma a che valgono i premii e le munificenze regali, se mancano le buone istituzioni, se le tradizioni buone vanno dimenticate? Si voglia o non si voglia, non è il cielo, nè il sole, nè le colline, nè gli alberi, nè le acque limpide, nè il mecenatismo eternamente invocato, che facciano grandi gli uomini in qualsiasi disciplina, è sola l'educazione che tanto può. Esempio quest'Italia sì ricca come fu sempre d'altissimi ingegni, la quale maestra di sapere due volte, due volte vide rovinare le sue lettere e le sue arti nella più lamentevole decadenza. — In mezzo alla ricchezza sfoggiata dalle architetture comandate da Costantino, è singolare quella gretta miseria di togliere i materiali dagli antichi edifizii per costruire i novelli, e que' materiali assestare col più scomposto disordine. Ciò significa che perfino i buoni scalpellini mancavano, e mancavano perchè nessuno sapeva più educarli a ben fare.

Gli ordini architettonici vennero allora alterati nelle proporzioni che avean loro assegnate le età precedenti: le moda-

nature apparvero seccamente pesanti, ogni profilo risultò quando goffo, quando meschino, inelegante sempre; gli ornamenti vennero prodigati senza nessuna intelligenza o ragione, si usarono archi senza archivolto, e si giunse infine a mettere in opera colonne di misura differente in uno stesso peristilio. In mezzo a tanta disorganizzazione di sani principii, si vede chiaro però, che l'architettura osava camminare con una certa libertà, e cercava tenton tentoni le combinazioni proprie ai bisogni d'un culto novello, di una società moralmente trasfigurata, ma la cui apparenza esteriore era ancora per gran parte pagana.

Solo fatto costruttivo che serve come di elemento a tutto il sistema architettonico di questo periodo, è l'arco girato immediatamente sulla colonna, della cui savia opportunità già toccai in quella lezione del primo corso in cui ebbi a presentarvi il decadimento dell'architettura romana (vedi p. 550 e seg.) Così gl'intercolonnii guadagnarono spazio, i portici luce, le arcate snellezza: così ebbe stabile vita quel modo d'archeggiare che, rozzo per lunghi secoli, fu poi abbellito da corretta forma nel rinascimento delle arti, e s'atteggiò a tanta bellezza architettonica negli ultimi quattrocentisti. Non è dunque tutto da rimpiangere nell'architettura usata ai tempi di Costantino.

Queste condizioni dell'arte progredirono anche sotto i successori di lui, ma con secondaria importanza, imperocchè le sciagure dell'impero così smisuratamente crescevano, da non lasciar tempo nè ai governanti, nè ai governati di dar pensiero ai monumenti. È questa l'epoca in cui sulle provincie dello sfasciato gigante romano scesero, come avoltoi bramosi di preda, nuvoli di barbari. I Goti invasero la Germania, i Franchi e i Borgognoni le Gallie, gli Alani la Spagna, i Vandali l'Africa. L'Italia medesima divenne preda ora dei Goti, ora degli Ostrogoti, i cui principi però, signori che furono della penisola, non trasandarono, a quando a quando, di

e assai pregevole per solidità, come per distribuzioni di parti.

Dette così succintamente le vicende dell'architettura latina sino a Carlo Magno, è debito nostro portar l'attenzione su quegli edifizii che primi furono consecrati al cristianesimo, per poi fermarla più distesamente su gli altri che per lungo tempo diventarono il tipo giusta il quale vennero murate le costruzioni religiose.

Due secoli dopo la morte del Salvatore i cristiani già formavano in Roma un popolo numerosissimo, e se nell' epoche delle persecuzioni tentavano nascondersi entro alle catacombe, è pur certo che quando stancavasi l' odio degl' imperatori in loro danno, si riunivano di nuovo in appositi luoghi. Ciampini, nella sua grande opera sui sacri edificii del tempo di Costantino, ci porse infatti prove irrefragabili, che anche prima del regno di questo imperatore numerose erano le chiese de'cristiani. Ciò dimostrano ad evidenza que'decreti di Diocleziano che ordinano la demolizione di tali nuovi monumenti. Ma ancor prima di lui ci viene attestata la costruzione delle chiese cristiane dalla storia, la quale ci narra, come Adriano, dopo aver letto l'apologia di s. Quadrato in favore dei cristiani, permettesse a questi di riunirsi in piccioli edifizii, ch' ebbero nome di *Adrianée.*

In mezzo a tali vicissitudini di tolleranza e di persecuzione, il cristianesimo stendeva le sue conquiste, sicchè nel terzo secolo contavansi di già più di quaranta chiese nella sola città di Roma; ma piccole, disadorne, piuttosto cappelle che non veri templi.

È forza toccare il quarto per veder sorgere in tutto l'impero vaste le chiese cristiane, e foggiate sopra un tipo perfettamente acconcio agli usi del culto novello. Costantino, convertito alla religione di Cristo, incoraggiò i lavori dei fedeli e fece costruire quei grandiosi monumenti che diedero il ve-

ro cominciamento all'architettura cristiana, vale a dire s. Pietro e s. Gio. Laterano.

Una fede popolare, caritativa, che mirava ad affratellare tutti gli uomini nel nome di Gesù, doveva chiedere al proprio culto esteriore forme ben differenti da quelle che usavansi in una civiltà pari alla pagana, la quale poneva ogni suo diletto nel godimento de' sensi, e nella misera gloria delle sanguinose vendette. Il paganesimo, avvolgendo di arcano terrore le are de' suoi numi, rigettava dallo interno de' tempii il popolo; il cristianesimo invece, facendo uscir dall'altare profumi soavi di carità, lo voleva partecipe di ogni sacro ufficio, per meglio aiutarlo a lanciar la mente nei regni dell'infinito, ed arrestarla misericorde sulle sciagure dei fratelli.

Da ciò quindi tutta esteriore la decorazione del tempio pagano; interna, per lo contrario, quella del cristiano, ove era bisogno di celebrare in comune pietose pompe, le quali spargessero incensi e la mesta luce de' ceri sui sepolcri dei martiri della fede; indi mostrassero a tutti, come il trapassare del giusto fosse termine a doloroso pellegrinaggio, cominciamento d'era novella sorridente d'immortali dolcezze, e così fossero ravvicinati nel pensiero de' credenti la morte dell'uomo e la vita dell' anima, il nulla della carne e l' eternità dello spirito. Perciò le dimensioni interne della nuova chiesa dovettero di lunga mano sorpassare quelle della *cella* dei Gentili, perchè la folla cristiana avea mestieri d'accalcarsi sotto le volte della chiesa, mentre la folla pagana rimaneva sparsa sotto gli esterni peristilii.

Scorgendo però i sacerdoti cristiani come ad isolare l'anima da terrene impressioni fosse utile, entro alla casa dell'orazione, separare l'un sesso dall'altro, e destinar sito apposito a coloro che ancora non eran ben saldi nella nuova fede, e che dicevansi *catecumeni*, s' avvide come nella costruzione della chiesa convenisse provvedere ad opportune divisioni,

in cui fosse dato collocare spartiti gli uomini e le donne ortodosse, e coloro che non poteansi ancora accettare nel seno della fede.

Per una singolare circostanza, il paganesimo offeriva un edifizio ove tal fine poteva agevolmente conseguirsi. Laonde ne venne che questo diventasse acconcio modello alle chiese cristiane. In tutto il vastissimo impero romano, ma più particolarmente in Roma, eranvi grandi fabbriche unite per lo più ai fori pubblici, le quali servivano ed all'uso delle moderne *borse* (cioè perchè i negozianti ed altri cittadini vi trattassero dei loro affari) e ad ufficio di tribunale, ove ministravasi la giustizia. Quest' edificio che chiamavasi *Basilica* (appellativo greco che significa *casa regia*) aveva nel suo centro una grande sala, la quale nello interno divideasi in tre parti a mezzo d'una doppia fila di colonne sormontate da altre colonne. Nell' adito centrale scorrevano su e giù gli avvocati e i trafficanti; nei due laterali stavano coloro che aspettavano il momento di veder agitate le proprie liti o di essere chiamati dinanzi ai magistrati. Questi tre anditi vedeansi limitati, più delle volte, da un semicerchio, il quale alzato dal resto della sala di alcuni gradini, accoglieva gli avvocati, i notai e persone addette alla legge: diceasi questo in greco ἀψίς, tri-*bunal* in latino. Tale disposizione sembrando dunque più attagliata ai riti del nuovo culto, ne venne che i cristiani la accettassero per le più grandiose fra quelle chiese che eressero sotto il regno di Costantino, e, a somiglianza del modello, queste chiamassero *basiliche*. Nè ciò accadde menti per deferenza od abitudine ai riti pagani, giacchè e persino violenta mostravasi la repugnanza de' cristi culto degl'idoli; ma solo perchè, come dissi, le basilich tanto che per la forma loro convenivano ai bisogni del c nesimo, nulla poi presentavano di avverso o d' incomp colle idee promulgate dalla religione novella, perchè c

te solo agli usi civili, e non usate mai per le ceremonie sacre del politeismo.

Le costituzioni apostoliche voleano che la chiesa rappresentasse allegoricamente la navicella di san Pietro; per conseguenza l'adito centrale della basilica pagana serviva a figurare l'immagine di questa mistica nave. I due laterali, destinati nell'edificio civile a raccogliere la folla affaccendata, tornavano convenienti a contenere, l'uno gli uomini, l'altro le donne, che separatamente doveano assistere ai divini ufficii. Una parte dell'adito centrale, chiusa che fosse da tramezze, potea venir riserbata ai diaconi, ai suddiaconi e ai cantori che salmodiavano le lodi del Signore, e venir fornita di *amboni* o pulpiti, perchè i sacerdoti vi leggessero, da una parte le epistole, dall'altra i vangeli. L'altare, sul quale dovea offerirsi il sagrificio divino, trovava posto acconcio all'estremità della nave, perchè colà poteva essere veduto da tutti i fedeli. Nell'abside centrale fu collocato un sedile a dominare egualmente l'altare e l'assemblea; e quivi, in luogo del supremo magistrato, sedette il vescovo, il cui nome, al pari dell'ufficio, accennava all'obbligo di soprantendere a quanto lo circondava. Il clero intanto, a destra e a sinistra del primo pastore, teneva il luogo di quelli che assistevano al magistrato. Le sale poi, ovvero le absidi laterali, potevano servire di luoghi di purificazione o meglio di sagrestie, che diceansi in quei tempi *diaconici*. Mantenendo questa forma basilicale, non si servivansi i riti del culto cristiano, ma si obbediva a quel pensiero costante dei nuovi fedeli, di far la chiesa simile al tempio di Salomone, il quale, come già vedemmo nell'altro libro, doveva presentare un portico esterno sul dinanzi, una nave accessibile ai preganti, ed un santuario, in cui solo potea penetrare il sacerdote.

I proseliti della nuova fede modificarono alquanto, col volgere del tempo, questa primitiva costruzione, a fine che

meglio rispondesse allo scopo. Laonde, dinanzi al muro frontale posero un portico detto *nartex* decorato d'ordinario da colonne isolate reggenti archi, e in un lato di questo collocarono i leprosi e gl' invasi dalle ire diaboliche, che allora si dicevano *energumeni*; nell' altro coloro che, appena abbandonata la falsa religione, non ancor meritavano di essere ammessi ai sacri misteri della vera, e si chiamavano *catecumeni*. Dappoi questo *nartex* si estese convertendosi in un cortile quadrilatero chiuso da portici e simile, per gran parte, alle corti che si vedeano nei tempii egizii, e quindi nel tempio di Salomone. Oltre alle parti testè indicate, sembra che i cristiani aggiungessero alla basilica le braccia della crociera, le quali mai non si rinvengono nelle ricordate sale del paganesimo. Da questa aggiunta la chiesa cattolica acquistò quella forma di croce, che divenne in seguito quasi costante elemento della sua costruzione.

È opinione di molti che Costantino fosse il primo ad immaginare così fatta appendice nelle basiliche di s. Giovanni Laterano e di s. Pietro, a fine di ricordare con essa il santo legno su cui spirava il Salvatore. Alcuni eruditi non ostante pensarono, che simile figura fosse originata solo dalla necessità di aumentare il numero degli altari. Per quanto si tenti per altro di appuntellare con ingegnosi argomenti tale opinione, sembra più ragionevole la prima; giacchè è un fatto da non potersi in nessun modo combattere, che la croce, questo stromento del patire del Cristo, questo simbolo della redenzione dell' uomo, divenne, fin dal nascere della religione nostra, il principale suo emblema, il segno e lo stendardo della novella comunione. Non eravi cristiano che non ne avesse il nome sulle labbra, la immagine nel cuore. Le veniva attribuito il potere di proteggere dalle sciagure chi la tracciava indelebilmente sul corpo, e perciò era sempre scolpita e dipinta così sulle dimore dei vivi, come sulle tombe degli

stinti. È egli dunque possibile che nella edificazione della chiesa non si procurasse di ricordare ai fedeli il più sublime tra i fondamenti ed il più venerabile fra i simboli della religione loro ?

L'uso di volgere la fronte delle chiese verso l'oriente non fu (a Roma almeno) sempre seguitato, tuttochè le costituzioni apostoliche stabiliscano di far prospettare le porte verso oriente e l'abside verso occidente; e ciò per richiamare quel detto di Zaccaria dagl' interpreti applicato a Gesù Cristo: *Et oriens nomen ejus.* A tal uopo l' officiante si poneva dietro l'altare e riguardava l'oriente ed il popolo. Ma questo sistema d'orientazione mutò intieramente nel medio evo, quando avvenne nel nono secolo la prima separazione fra la chiesa greca e la latina, giacchè allora la porta principale nelle chiese occidentali si girò verso l'occidente e il sacerdote si pose dinanzi all' altare, presentando così il dorso al popolo e la faccia ad oriente.

Nè ciò solo accenna al simbolismo rituale delle antiche basiliche, ma parecchi altri fatti conservatici dagli scrittori sacri, o ancor sussistenti in quelle superstiti. Ad esempio, nella basilica di Tiro eretta nel 313, e descrittaci da Eusebio, era un ricinto di muro che tutta l'accerchiava, a somiglianza del tempio di Salomone. Di più, all'ingresso schiudeasi un cortile in cui si dava l'istruzione a'neofiti, e alcune fontane, entro all'acque delle quali i fedeli si lavavano le mani e il viso, alludendo così a quella purificazione spirituale, necessaria al cristiano prima di porsi alla preghiera. Quest'uso più tardi si converse nell'altro di tuffar le dita nell'acqua benedetta, per toccar poi la fronte e farsi il segno della croce. Le porte eran tre a ricordare le tre persone divine. Altri indizii di simbolismo troviamo in Eusebio, quando ci parla delle basiliche alzate da Costantino: egli ci narra che la chiesa del santo Sepolcro era coronata da dodici colonne in onore dei dodici apostoli.

de'ss. Nereo ed Achilleo, di s. Agnese fuori le mura e di s. Maria in Cosmedin, la quale è forse di ogn'altra più conservata. Tutte queste furono alzate o nel quarto o nel quinto secolo; ma in seguito infinite altre se ne rinvengono colla stessa disposizione, specialmente in Italia nostra, dove il primo tipo basilicale non fu abbandonato se non nel decimoterzo.

Nel quinto per altro s'alzarono in Roma altre basiliche, le quali, pur mantenendo il primo tipo, lo ingigantirono d'assai e in parte lo modificarono. In tali edifizii il *nartex* è applicato alla fronte, la quale va preceduta da una corte quadrata circondata da portici. Nell' interno il vaso è diviso in cinque parti da quattro file di colonne. Le tribune poste al di sopra delle navi laterali non ci son più. Un muro paralello alla facciata ed elevato dinanzi al santuario è interrotto da un' arcata centrale *detta arco di trionfo*, dietro cui si allarga una nave trasversa che dà alla chiesa la forma di un T maiuscolo. Così foggiata appariva, prima che fosse immodernita, la basilica di san Pietro in Vaticano e quella di s. Paolo detta Ostiense, che incendiata nel 1822 si ricostruì adesso sulla antica pianta.

Ma il tipo più completo della chiesa cristiana perchè comprende, in certa guisa, le due maniere, è di s. Clemente a Roma, tempio nel quale dura tuttavia e il *protirum*, e l' atrio, e il *nartex*, e il recinto sacro e, infine, tutte le parti che costituiscono la vera basilica: eccovene una breve descrizione.

L' ingresso è distinto da una specie di vestibolo arcato retto da quattro colonne. In molte altre basiliche sussiste ancora questo piccolo avancorpo, che con greca voce diceasi *protirum*, ma fra i più conservati di Roma si contano questo di san Clemente e l' altro di s. Saba (1).

(1) Doveano servire ad un *protirum* anche le due colonne quadrate che vegonsi rizzate dinanzi al fianco meridionale della Basilica di s. Marco, e che ve

Dal vestibolo s'entra in una corte quadrata detta *atrium*, *ambulaculum*, *impluvium*, fiancheggiata in due lati da portici. Quivi i fedeli si raccoglievano prima del cominciare de'sacri riti, e i poveri veniano ad implorare la carità pubblica. Quando si cessò dal seppellire i cadaveri nelle catacombe, si inumarono sotto questi portici, uso che durò lungamente, e in molte chiese dura tuttora, specialmente in Toscana. Quest'è la ragione per cui tanti monumenti cristiani del medio evo si veggono collocati ne' chiostri che precedon le chiese. Non in questo di s. Clemente, ma in molti altri rinvengonsi ancora i resti della sacra fontana, la quale surgeva nel mezzo e che, come dissi, era coperta da un tetto sorretto da quattro colonne. In tali fontane i fedeli si lavavano le mani e la bocca prima di porre il passo nel santuario. San Gregorio il Taumaturgo ci narra, che i penitenti spesso stavano tutto il dì intorno ad esse, esposti alle intemperie, coperti di abiti di corruccio, colla testa cosparsa di cenere, implorando la pietà de' fedeli, e pregandoli d' interceder per essi il favore divino. Da tale costume ne venne più tardi l' altro di porre nel centro de' chiostri monastici un pozzo coperto da un tetto. Nell' atrio stavan pure i leprosi, che sendo affetti da malattia contagiosa, si teneano esclusi dal tempio.

Dinanzi alla porta della chiesa correva quel braccio di portico che dicevasi *nartex* o *ferula* ed anche *pronaos*, e quivi stavano i catecumeni, gli energumeni, i demoniaci, i quali non erano ammessi nel santuario, e colà subivano gli esorcismi. Talvolta in un angolo del *nartex* surgeva il battistero, ma più frequentemente era questo un edificio a parte, il quale avea d' ordinario forma ottagona.

nero qui portate dalla chiesa di s. Saba d'Acri nel 1256. Questa congettura si fa, a parer mio, certezza, quando si confrontino queste colonne con quelle, quasi del tutto simili, le quali soverchiate da un piccolo tetto arcato, formano una specie di *protirum* in un'antica chiesa di Etchmeadzina, non molto lunge dal Caucaso.

La porta che in s. Clemente guida dal *nartex* alla chiesa è una sola, ma nelle basiliche maggiori se ne contano fino a cinque. Due fra le laterali servivano una per le donne, un'altra pegli uomini. All' estremità destra della facciata v' era quella detta *guidoncenea*, perchè destinata alle guide che introducevano i pellegrini nella chiesa; alla sinistra la porta appellata del *giudizio*, giacchè di là uscivano, dopo le pompe funebri, i cadaveri per essere tumulati nell' atrio. La porta centrale avea l' appellativo di *porta magna* e v'entravano e ne uscivano i sacerdoti per le pricissioni. Così fatte porte erano pei primi cristiani soggetto di speciale venerazione, e per questo, prima di entrarvi, si prosternavano sulla soglia, e baciandola, pregavano fervidamente. Da ciò venne l'uso di ornare coi simulacri de' Santi gli stipiti di esse porte, a fine di eccitare i fedeli alla pietà, e di là pure l' altro costume frequente, specialmente in Germania, di collocare vicine alle porte le reliquie de' medesimi Santi.

Lo interno di s. Clemente è diviso, come nella maggior parte delle chiese di non grande dimensione, a tre navi formate da due linee di colonne joniche, tolte senza dubbio a differenti edificii più antichi. La nave centrale serviva al transito, quella a destra, maggiore dell' altra, veniva destinata agli uomini, la sinistra alle donne. Nel centro della maggiore vedesi ancora conservatissimo il ricinto sacro, chiuso da un parapetto di marmo ad altezza d' appoggio, ornato spesso di bassirilievi simbolici, ove raccoglievansi il clero ed i tre cori dei canti composti. Il primo di tali cori si componeva dell' orchestra che serviva ad accompagnare i salmisti; il secondo si formava di que' sotto-diaconi che salmeggiavano l'Epistole; il terzo constava di quegli altri che aveano l' obbligo di cantar l'Evangelio, e di pubblicare gli editti dei vescovi. Codesti cori costituivano quel collegio di cantori che, stabilito primitivamente dal papa s. Ilario, fu poi riformato da s. Gregorio.

Laterali al parapetto descritto ponevansi i due amboni, uno de' quali serviva per la lettura delle Epistole, l'altro dei Vangeli. Son questi incrostati di fini marmi, e di lavori a tarsia marmorea di una grande esattezza nella esecuzione. In qualche chiesa gli amboni si mostrano l'uno all'altro addossati, come per esempio in s. Lorenzo fuori le mura, e nel duomo di Torcello.

In mezzo all' abside centrale di san Clemente surgeva la cattedra vescovile, intorno a cui stendevansi in cerchio i subsellii pei sacerdoti. Una fra le più belle di queste cattedre conservasi nella citata basilica di s. Lorenzo fuori le mura a Roma. Dinanzi all' abside era l' altare con cui collegavasi il santuario nel quale si penetrava per la porta santa custodita dagli accoliti. Ai fianchi stavano, da una parte le matrone, dall' altra i senatori. Sulla balaustrata da cui era chiuso il santuario rizzavansi pilastri, destinati a rattener velarii (*aulaea*), che nascondevano per un certo tempo a' fedeli la celebrazione de' sacri riti. Un tal velame richiama quello del *Sancta Sanctorum* nel tempio di Salomone. Questo uso, scomparso col volger de' secoli nella chiesa latina, rimase nella greca, fedelissima custode di tutte le più vetuste tradizioni, così della liturgia che dell' arte di que' secoli; a tal che ella non seppe spogliarsi mai dalle istecchite figure de'primi ignorantissimi Apelli protetti da Giustiniano. L' altare centrale di s. Clemente, al pari che quelli di molte altre antiche basiliche di Roma, ha il ciborio sorretto da quattro colonne, come prescrive s. Paolino. Ma l'esempio più compiuto di sì fatti altari, e uno senza dubbio de' più antichi, ce l' offre s. Giorgio in Velabro a Roma. I lastrici al pari de parapetti degli amboni, contesti di finissimi marmi, componeansi di figure circolari artatamente catenantisi le une alle altre, e accerchiate da fascie pure di marmo, scompartite a triangoli, a quadrati, a poliedri di varii colori; ingegnose disposizioni geometriche

che l' età barbara avea saputo redare dalle terme di Roma imperiale, e seppe trasmettere ai secoli successivi, i quali sì fattamente le affinarono, da farne uscire le maravigliose tarsie marmoree della sicula ed araba architettura.

Questa che di volo v' accennai era la costante disposizione delle prime basiliche, specialmente di Roma, alcune delle quali per altro presentavano particolari che meritano di essere notati, giacchè manifestando i riti primitivi della Chiesa, possono offerire soggetto di molto studio agli architetti, e condurli a composizioni ricche di ben mosse linee e di espressione religiosa.

A santa Agnese, a s. Lorenzo, a' santi Quattro, tutte basiliche sussistenti in Roma, vedesi non già un solo ordine di colonne, ma due, l' uno all' altro sovrapposti per lo scopo di collocar nel secondo gallerie destinate a contenere le vergini che si consecravano al Signore. Questa disposizione, rara nelle chiese latine, è frequente invece in quelle d' Oriente, ed anzi, può dirsi, elemento essenziale nelle architetture sacre della scuola bisantina.

Alcune delle prime basiliche romane, e molte di quelle sparse per l'Italia, hanno sotto il piano della chiesa un sotterraneo chiamato *cripta* o *confessione*, in cui conservansi i corpi dei martiri. Fatte simili cripte in commemorazione delle catacombe, nelle quali i confessori della fede soffrirono il patibolo, diventarono la parte più curata della basilica e quella che veniva ornata con più di magnificenza. Basta leggere la descrizione che ci lasciarono gli antichi cronacisti della cripta di s. Pietro in Vaticano, per comprendere con quanta pomp[a] venisse decorata. Era essa preceduta da un portico di d[o]dici colonne spirali di porfido, d' alabastro, e di altri marm[i] preziosi, e agl' intercolonnii serviva di chiuso una grata [di] bronzo. Sulla cornice poi spiccavano bassirilievi d' argent[o] figuranti, da un lato, Gesù cogli apostoli, dall'altro la Vergi[ne]

accompagnata dalle sante donne. Per tutto, v' era dovizia d'oro e d' argento. All' ingresso vedeasi una croce d' oro massiccio donata da Belisario, che v' avea fatto cesellare le sue vittorie. Lamine d' oro ne rivestivano le pareti, e su queste, in bassorilievo, stavano fatti dell' antico e del nuovo Testamento. La tomba, che sorgeva nel mezzo, constava di bronzo dorato su cui era infitta una croce d' oro massiccio del peso di 150 libbre, donata da Costantino. L' ossatura di questa cripta sussiste per gran parte, ma l' antica sua magnificenza è sparita, giacchè le più fra le scolture e pitture che vi si veggono, tuttochè appartenenti ai primi secoli cristiani, vi furono poste in età posteriori alla sua edificazione.

Ora che vi ho fatto conoscere la disposizione delle basiliche latine, stimo non inopportuno entrare in qualche particolare sui modi statici con cui venivano costrutte, giacchè ciò può essere di utilità a quelli fra voi che applicati all'architettura, si piacessero inventare la chiesa sulle norme dell' antica basilica. Non si conosceranno mai bene i monumenti e la destinazione loro, se non si studiano le maniere tecniche colle quali vennero eretti.

Avendo i cristiani accettato i principii dell' architettura romana quand' ella volgeva al decadimento, e in pari tempo atterrando essi la maggior parte delle fabbriche che fin allora avean servito non tanto ai riti del paganesimo, quanto agli spettacoli de' Gentili, ne venne che pei novelli edificii si adoperassero i materiali degli antichi come capitavano alla mano. Quindi è che le colonne delle basiliche offrono spesso differenti dimensioni e svariati capitelli, nè questi s' attagliano quasi mai al fusto di quelle. Molto usaron pur dei mattoni, adoperandoli spesso negli archivolti delle finestre o nelle cornici, e formando con essi la cassa delle muraglie che poi riempivano di opera incerta, l' *emplecton* di Vitruvio. Le porte formavano quadrangolari, accerchiandole di stipiti mar-

morei intagliate a molti fogliami ed ovoli e fusajole. Due di queste porte, pregevolissime per le loro decorazioni, veggonsi ancora l'una nella fronte di s. Giorgio in Velabro a Roma, l' altra in una chiesa di Grottaferrata. La parte superiore della facciata forma come un frontone chiuso da modanature, spesso di cotto. Il centro di tal frontone va forato da una finestra circolare, *oculus*, che diè origine alle magnifiche rose da cui sono decorate le cattedrali del medio evo. Lo spazio poi interposto fra la base del frontone e il piano della basilica, presenta due ordini di finestre arcate che schiarano, l'una la galleria sovrapposta al *nartex*, l' altra la nave centrale. Tal è la facciata di s. Lorenzo e quella di santa Agnese; tale era, prima che la imbarocchisse il Maderno, quella di san Pietro. Il *nartex*, coperto da un tetto ad una sola pendenza, presenta una serie d'arcate a cui sono fulcro pilastri o colonne. Le finestre erano spesso chiuse da tavolette di marmo forate da buchi circolari o a romboide, nei quali stavano infissi pezzi di pietra speculare o vetri di vario colore. Di qua la prima idea di quelle vetrate colorite che danno tanta magia di luce alle nordiche cattedrali, ed offrono figure stupende di Santi ed angeli. I tetti, che d' ordinario si compongono di cavalletti triangolari di legname, posano sopra un cornicione risaltato di modanature romane. Le absidi costruivansi di muratura a mattoni, ma per farne più leggera la volta o, come suol dirsi, il *catino*, s' inframetteano a' quadrelli vasi vuoti di terra cotta, pari a quelli che scorgonsi in gran copia e nell' antica volta di quell' avanzo d' edificio romano ch' è detto ora *Torre pignatara*, e nella copertura di s. Vitale a Ravenna.

A ben conoscere la struttura delle basiliche è necessario esaminare quelle antiche di Roma, ovvero alcune conservatissime di Ravenna, come s. Apollinare in Classe, e s. Martino, ma potrete averne chiara un'idea, se vi piacerà fermar

vostra attenzione su quella preziosa che serbiamo qui nell'isola di Torcello, e che serve ancora di cattedrale.

Questa, che fuor di dubbio fu alzata subito dopo la fuga degli Altinati dall' arsa Altino, vale a dire dopo il 641 dell' era, e fu, senza che se ne mutasse essenzialmente la forma, risarcita nel 1008 dal vescovo Orso Orseolo, presenta ancora tutte le parti dell' antica basilica cristiana. Colà trovate le tre navi composte di colonne di marmo greco, a cui son cimiero capitelli corintii di varia foggia e dimensione, sui quali s' incurvano archi semicircolari. In fondo della nave centrale gira ad emiciclo il presbiterio, che, sebbene tramutato per gran parte da quello che doveva essere primitivamente, pure ricorda le prescrizioni delle prime epoche cristiane, le quali volevano che il sedile pel vescovo fosse costantemente elevato nel mezzo, e da una parte e dall' altra vi stessero i preti.

Dinanzi al coro, e precisamente al capo della nave maggiore, trovasi il santuario chiuso da parapetti alla guisa di san Clemente di Roma, di cui testè parlai. Questo, ai fianchi si appoggia a quattro fra le colonne della chiesa. Di fronte consta di sei piccole colonnelle che reggono un architrave. Sin quasi alla metà dell' altezza di queste stanno formelle ornatissime di marmo, le quali chiudono quattro intercolonnii e lasciano libero il centrale. Al lato destro del descritto ricinto sollevansi congiunti i due amboni, ove, come dissi, i diaconi e suddiaconi doveano leggere gli Evangelii e le Epistole. Al pari che in quelli di Roma veggonsi qui stupendi frammenti di marmi orientali incorniciati da fusaiole e da intagli tolti da antichi avanzi, forse trasportati da Altino; giacchè è ben probabile che gl' infelici profughi, forzati che furono ad abbandonare la patria, seco traessero, non solo i modi di costruire alla romana, ma ben anche tutti quegli avanzi di marmo che poterono salvare dall' arsa città, ed agevolmente trasportar sopra barche. Tali possono considerarsi appunto i capitelli e

le basi delle colonne, i chiusi degli altari e i pezzi di cornice rimasti intatti. Quei miseri avranno forse seguitato l'esempio degli abitanti d'Oderzo, i quali allora che fuggirono nell'epoca stessa dalla terra natale, *ogni pietra di là trasportarono*, come dice l'anonimo continuatore della Cronaca Altinate.

Se v'ho intrattenuti, o Giovani, con qualche particolare intorno alla basilica latina, si fu perchè stimo possa esservi di molta utilità il conoscerne la struttura rituale, sia che il pennello o la sesta adoperiate; imperciocchè se i pittori avranno a rappresentare fatti del quarto o quinto secolo, ben è facile che debbano scegliere, come teatro, quella basilica in cui allora tante azioni della vita cittadina e politica si compievano. E in quanto agli architetti, non mi pare soltanto utile, ma necessario, che bene s'impodestino della distribuzione e della forma di tali basiliche, per impararvi i veri bisogni e gli usi del culto cristiano; e su quegli antichi semibarbari monumenti fermando il pensiero, e affinandolo colla luce della critica, ben si raccertino, che attignendo a simili tipi possono rinvenire bellezze acconcie al tempio che fossero adesso chiamati ad erigere. Ne son prova le eleganti basiliche murate dal Brunelleschi nel decimoquinto secolo, le quali anche oggid meritan somma lode di venuste proporzioni e di opportun distribuzione, solo perchè son foggiate sull'antico tipo dell chiesa primitiva.

Si, è vero, portano espressione più severamente religio sa le cattedrali archi-acute d'Inghilterra, di Germania, (Francia; ma, a parer mio, forse non interamente s'attaglian al sereno pensiero dell'Italia, alle sue tradizioni artistich alla festosa pietà ch'è compagna ai riti del suo culto.

Io amo, più che ogni altro stile, l'archi-acuto, ma il v ro innanzi tutto, e il vero mi dice che le cattedrali del sette trione, gloria severa e malinconica propria ad un pensiero levatamente mesto, come quello de' popoli nordici, potrebb

ro essere forse qui da noi piante fuori del loro terreno. Ma se non fuori del loro terreno, certamente fuor del loro tempo ci appariscono invece si il tempio romano, a cui è fronte il pronao di Giove Statore, e il Panteon, che destinato a ridotto di pomposa festività dal voluttuoso Agrippa, male s'acconcia agli usi della chiesa cristiana, e manifesta idee a quelle della nostra religione contrarie. Nè convengono alla raccolta maestà del santuario le chiese palladiane, belle sì di eleganza, venuste per proporzioni, ma simili piuttosto a sale da banchetto, che non a luoghi consecrati ad elevare il pensiero sino al Dio de' poveri e de' pusilli, sino al Dio che ha fatto le tenebre suo padiglione, e ha posta la caligine del mistero a sostegno del suo braccio onnipotente. Nè s'acconcia alla grave semplicità della fede, il tumultuante pompeggiare di mille accartocciamenti, con cui e il Guarini, e l'Iuvara, e il Fontana decorarono, o a meglio dire cincischiarono di fantastiche avventataggini le chiese da essi costrutte.

Quanto non prevale a tutti questi, ora freddi, ora balzani concetti, la chiesa archi-acuta che acconciandosi mirabilmente ai riti del cristianesimo, ne rappresenta, di certa guisa, la spirituale elevatezza col prodigioso slancio delle suevolte! Ma se per l'Italia (ripeto ciò che già osservai a pag. 145 dell'altro volume), non fatta a salire sino al mesto idealismo delle nordiche terre, questo tipo paresse non acconcio, perchè almeno non inspirarsi alle forme della basilica latina dei primi secoli, la quale, se studiata fosse dagli architetti con quella indagatrice attenzione che cerca nei monumenti l'*idea*, darebbe soggetto a ben più nobili ed espressive composizioni che non quelle ch'escono dallo studio di edificii di opposta destinazione, quali sono i pagani? Se tali forme gli architetti meditassero assennatamente, forse allora s'accorgerebbero che in quegli scherniti simboli, marchiati adesso di barbarie, perchè barbaramente

scolpiti, in quegli archi girati sulla colonna, segno all' ira dei precettisti, sta la scintilla di novelle creazioni religiose, non meno venuste delle pagane, rispetto alla forma, e di queste più proprie a staccare l' animo dalla terra. Ne sono prova alcune moderne costrutture sacre che arieggiano appunto quelle basiliche, come, ad esempio, le recenti chiese di Nostra Donna di Loreto e di s. Vincenzo di Paola, a Parigi, la prima architettata da Lebas, la seconda da Hittorf. Gran peccato per altro che il pregiudizio classico s' inframmettesse in questi pregevoli concetti per modo, da non volerli del tutto conformi al modello primitivo. Imperocchè fu in essi, mi pare, con danno della bellezza, omesso l'arco girato sulla colonna, e posto invece l' architrave secondo le norme dell' architettura antica. Il Canina, nella pregevolissima sua opera *sull' architettura dei tempii cristiani* (Roma 1842), sostiene che nelle primitive basiliche cristiane v' era un tempo l' architrave invece dell' arco; ma a chiarire, per lo meno, assai dubbio tale asserto, basta solo una riflessione, che cioè, nella maggior parte di esse basiliche, la muraglia sovrastante alle colonne, è così catenata alla costruttura dell' arco, che torna impossibile il supporre essersi questo girato molto tempo dopo di quella. Poi supponendo ancora che architrave vi fosse, quale misera apparenza doveano dare intercolonnii di necessità molto larghi, soverchiati da un larghissimo architrave? Non v' è architetto educato alle leggi del bello, il quale non sappia, come un intercolonnio che superi in larghezza i tre diametri della colonna, domandi l' arco a fine di non far apparire pesanti le muraglie superiori, e deboli le colonne che devono sostenerle.

Concludiamo dunque che l' arco involtato sulla colonna, è parte essenziale, è quasi elemento della basilica latina, e che l' ometterlo snatura di questa la forma, e la rende di lunga mano men bella.

BIBLIOGRAFIA.

WHELER — *Relation of the temples of the primitive christians* — (Londra 1689 in 12).

CIAMPINI — *Synopsis historica de aedificiis a Constantino Magno extructis* — (Roma 1693 in fol.).

IDEM — *Vetera monimenta in quibus praecipue musiva opera, sacrarum profanarumque aedium structura et nonnulli antiqui ritus, illustrantur* — (Roma 1690 in fol.).

GUTENSOHN E KNAPP — *Denkmäle der christlichen Religion* ecc. — (Roma 1822 in fol.).

IDEM — *Die basiliken des christlichen Roms mit text von* C. *K. I Bunsen* (Monaco 1843-44 in fol.).

SEROUX D'AGINCOURT — *Histoire de l' art par les monuments, depuis sa décadence au quatrième siècle jusqu'a son renouvellement au seizième* — (Parigi 1823, 6 vol. in fol. V. il vol. primo).

CANINA — *Ricerche sull' architettura più propria dei tempii cristiani* ecc. — (Roma 1842 in fol.).

ZESTERMANN — *De Basilicis libri tres* — (Lipsia 1847 in quarto).

KUGLER — *Über die römisch — christlichen Bausysteme.* Inserito nell' opera *Kleine Schriften und Studien für Kunstgeschichte*, ecc. (Stoccarda 1853).

BATISSIER — *Histoire de l'art monumental.* — (Parigi 1856, in quarto. V. dalla pag. 356 alla 376).

TERZA LEZIONE.

Architettura Bizantina.

Se badiamo al maggior numero degli storici e degli estetici, specialmente francesi, Roma posta nel sesto secolo sotto lo scettro di deboli pontefici, abbandonata alla mercè dei suoi nemici, cadde in una prostrazione profonda e non ebbe altre arti e altri artisti, per lunga stagione, se non quelli che le venivano da Bisanzio. La Grecia, al dir di tali scrittori, condusse una seconda volta la luce nel mondo, e come ella avea portato un giorno l'arte di Fidia entro alle mura dell'eterna città, egualmente ci avviò la cristiana a quel culmine altissimo ove siedono principi Dante, Giotto e l'Angelico.

È incontestabile che l' impero d' Oriente fu rianimato da Teodosio il grande ; è incontestabile che la Grecia, ravvivata dal cristianesimo, prese prodigioso l'abbrivo allo sfarzo e alla splendidezza, e cooperò ad incivilire l' Europa gotica, vandala, longobarda, indi l' arabo Oriente, il moro ed il perso, e per ultimo la robusta famiglia Slava fino quasi ai limiti estremi del polo. Ma è del pari incontestabile, che, rispetto all'arti del bello, Roma e l'Italia si mantennero, non dirò più corrette, ma in un grado di minor decadenza che non Bisanzio. Quando si raffrontano i mosaici od i marmi di scuola romana, con

quelli di Bisanzio, o dagli artisti bizantini qui da noi eseguiti, troviamo nei primi maggior dignità di movenze, maggior nobiltà nei caratteri, minori scorrezioni nel disegno, meglio trascelti i tipi, più giusto il girar delle pieghe. E lo stesso deve dirsi rispetto alle architetture. Per la qual cosa è da tenere che se Costantinopoli, perchè più florida, siccome nuova cittàcapo, più sfoggiò nella ricchezza dei monumenti, l'Italia tuttochè povera, si mantenne sempre in più elevato posto, per ciò che spetta a merito artistico. Anzi è da aggiungersi che da Roma venne (come più sotto dimostrerò) il primo impulso all'arte bizantina, e che questa s'imbarbarì sempre più, allorchè volle dalle romane tradizioni francarsi, e tentare il nuovo a fine d'apparire più ricca.

Ma quando diciamo *arte bizantina*, e in particolare ci arrestiamo all'architettura, ne abbiamo noi nettamente il giusto concetto? Possiamo noi fissar giusto il suo speciale carattere? Sappiamo noi entro a quale spazio di tempo ella si chiuda? Ne dubito assai, se vogliamo starci contenti a quanto ne fu esposto finora dagli scrittori d'arte, i quali, per abbracciare coll' indicato appellativo una cerchia di dieci secoli (ch' è la durata dell' impero d' Oriente) affastellarono stili differenti, e quindi, più ch'altro, ingenerarono confusione. Nei mille anni di vita che novera quell' impero, tanto varia vece esso corse d'avvenimenti, che le norme architettoniche spesso dovettero mutarsi; sicchè l'architettura colà seguita nel quinto secolo, fu abbandonata in parte nel nono, e cangiata poi del tutto nel decimoquarto e decimoquinto secolo.

Questo nome d'architettura bizantina altro non vale dunque, se non ad accennare una serie di stili, i quali l'un sull'altro si annestano dentro ai limiti dell'impero d'Oriente. Il confronto fra l'architettura latina con l'altra orientale, non deve però scompagnarsi dal fatto rilevantissimo, che le due scuole fondatrici di esse architetture nacquero simultaneamente dal-

l'arte romana, ch'era in vigore sotto il dominio degli ultimi Cesari anteriori a Costantino, e che durante il regnare di questo si trasfigurò in certa guisa per servire agli usi del cristianesimo. Laonde ne viene di conseguenza, che in più di un punto debbano ambidue collegarsi e mostrare la comune origine loro. La civiltà dei primi secoli cristiani fu, in generale, un composto di elementi greci e romani. Roma da lungo tempo era la città più splendida che ci fosse per monumenti architettonici, e fu quindi il tipo immediato delle nuove costrutture, le quali convertirono la vecchia Bisanzio nella giovane Costantinopoli.

Quando, nel quarto secolo, questa ultima divenne una seconda Roma e la sede costante degl' imperatori, è naturale che dovessero alzarsi in essa molti e grandiosi monumenti, così pel servizio del culto, come per tutto quanto avea relazione alla vita pubblica: ma non per questo si manifestò un nuovo stile ed un nuovo gusto; rimase invece quello che già era fiorente in Roma.

Da Costantino sino a Giustiniano l' architettura dell' Oriente differisce quindi assai poco da quella usata in Italia nell'epoca stessa. Sino le medaglie di Bisanzio portano leggende latine e qualche volta anche la Lupa romana. Le costruzioni che circondano la statua d' Arcadio, quantunque inferiori, per quanto riguarda le modanature, a ciò che faceasi in quel tempo a Roma, possono darci una qualche nozione del carattere che presentava allora l'architettura a Costantinopoli. In alcuni monumenti, che tuttavia in parte sussistono, come, p. e., l'Ippodromo e la gran Cisterna, vedesi chiaramente lo stile romano; e per conseguenza torna facile riconoscere, che fino ai primi anni del regno di Giustiniano domina una certa semplicità, peculiarmente nelle ienografie degli edificii, la quale ben permette d'asserire, come nell'impero d'Oriente lo stile architettonico si raccostasse al carattere dei monumenti di Roma e di tutta Italia.

Il mutamento essenziale non si comincia a scorgere che in s. Sofia di Costantinopoli, la quale, abbandonando la forma seguita nei paesi cristiani, pone le basi di una nuova maniera. Quelle eleganti rotonde sormontate da cupole, che gli architetti romani aveano tanto perfezionate, furono pochissimo usate dai costruttori delle prime basiliche, sia perchè non ne vedessero uno stretto bisogno, sia perchè difettassero della necessaria perizia tecnica a costruirle; solo si contentarono di destinarle ad uso di chiese, se mai le trovavano ancora ben conservate (1). Ma quando Giustiniano stimò opportuno che la cupola dovesse coprire il luogo santissimo chiamato *jeratejon*, fu mestieri mutare la disposizione basilicale della chiesa, e far che la cupola principasse in gigantesche forme, e lasciasse vedere le altre parti del monumento quasi suddite ad essa. Ciò che era convenienza diventò necessità quando Giustiniano accrebbe di assai il numero e la pompa de'sacri funzionarii, e volle che nei giorni solenni il *jeratejon* fosse circondato da non meno che 525 persone, fra diaconi, diaconesse, cantori, ostiarii, ed altri cherici d' ogni fatta. Le tribune laterali a codesto gran centro doveano essere serbate ai fedeli di sesso maschile, quelle superiori alle donne.

Codesta novella destinazione del santuario, che forzava a rallargarlo, divenne norma e modello a quasi tutte le chiese de' Greci cristiani che furono alzate in Oriente nei secoli posteriori, e segnò, per così dire, la radicale differenza che corre ne' sacri edificii fra lo stile romano ed il bisantino. Era quindi naturale che volendo centro della chiesa questo santuario e bramandolo ricoperto da una sola cupola, si dovesse inscriverlo, od in una croce a lati uguali, o sì veramente in un quadrato.

(1) Tali sono, per esempio: il Panteon e S. Stefano rotondo, dapprima tempio del Fauno, secondo le più probabili congetture. Che se Costantino fece in Roma costruir circolare quell'edificio che ora si conosce col nome di Sepolcro di santa Costanza, si fu perchè volle primitivamente destinarlo a battistero, per farvi battezzare le due Costanze, l'una sorella, l'altra figlia di lui.

Le facciate degli edificii sacri d'Oriente eretti al tempo di Giustiniano o in quello de'suoi immediati successori, presentano una forma quadrangolare, che nella sommità finisce in una cornice di pietra o di marmo e soventi volte di mattoni. Al di sopra di queste facciate non avviene mai che si vegga, come nelle chiese latine, un frontone indicante la pendenza del tetto. E la ragione n'è chiara, giacchè l'armamento di legname non essendosi adoperato quasi mai dai Greci per coprire l'edificio, sarebbe stato un vero contrassenso il farlo indovinare falsamente colle inclinazioni esteriori. Nè questo fu già pensiero estetico, sì bene necessità, perchè, rari essendo per lo più nei paesi più abitati dell' Oriente gli alberi d'alto fusto, e per conseguenza il legname da costruzione, era forza preferire per le coperture i terrazzi e le cupole. Non parliamo poi degli ornamenti collegati in particolare alle porte ed alle finestre, i quali, anche nella prima epoca dell'arte bizantina, si dilungano dal severo carattere romano-cristiano. D' ordinario gli stipiti delle porte presentano modanature spesse e confuse, e l'architrave loro, quando non è soppresso, è sollevato dal peso col mezzo di un arco semicircolare, la cui ghiera si compone di cunei alternativamente disposti a pietre di due colori.

È opinione d'alcuni moderni storici dell'arte che l'architettura usata a Bisanzio durante il regno di Giustiniano non venisse adottata mai dai paesi d' Occidente, sì perchè i regolamenti liturgici di quel principe non potevano essere introdotti in Roma e neppure in quella parte d' Italia ch'era dominata dai Greci; sì perchè la pianta complicata delle chiese greche era incompatibile coi riti della chiesa latina; sì anche perchè le dimensioni grandiose, la magnificenza ed il lusso del costruire che distinsero, verso quest' epoca, l'architettura sacra dei Bizantini, erano superiori ai mezzi d' Italia, lacerata allora dalle guerre coi Goti e dalla invasione dei Longobardi.

Secondo il tanto adesso consultato *Manuale del Ramée*

sulla storia dell'architettura, la tecnica delle due scuole usciva dalle tradizioni romane, le quali furono continuate anche ai tempi dei Goti e dei Longobardi, non solo a Roma, ma pure a Ravenna, quantunque quivi fosse allora la greca dominazione degli Esarchi. A sentenza del Ramée, non si ravvisa colà in quell' epoca neppure un lontano tentativo di trapiantar nell' Italia ciò che formava il più distintivo carattere dell'architettura bizantina; come se a Ravenna non rimanessero ancora due monumenti a dargli solenne mentita; cioè ss. Nazario e Celso, e s. Vitale. Ramée tentò appuntellare il suo parere con parecchie osservazioni, le quali però o non sono fulcite dal vero, o nulla provano. Egli allega il fatto tante volte ripetuto dagli storici, che ai tempi di Carlo Magno si cercarono i tipi dell'architettura nelle città che più aveano fiorito nell' impero d' Occidente, ed aggiunge che tutte le chiese surte qui nel nono secolo portano il marchio latino. Poi dice che il duomo di Pisa e la basilica di s. Marco in questa Venezia, spacciati sempre come monumenti di maniera bizantina, non solo si mostrano fra loro differentissimi, ma sì l'uno che l'altro vanno costrutti secondo le norme della basilica romana: dice (ed in questo ha ragione) che s. Marco nostro e s. Vitale a Ravenna non sono altrimenti imitazioni di s. Sofia a Costantinopoli. Infine conclude, che la sola cosa, la quale annunzii l' imitazione bizantina, è la cupola, e che anche questa non può considerarsi come tale, perchè usatissima dai Romani.

Il Ramée andò così innanzi nel negare quasi ogni influenza dell'arte bizantina su quella dell' Occidente, ch'egli giunse ad affermare non ravvisarsi neppure in Venezia (ove la storia ci addita tanti collegamenti coll' Oriente) una pendenza decisa per essa, ed in s. Marco poi nulla osservi che direttamente la richiami, mentre anzi le chiese di Torcello e di Grado provano, come anche nelle isole veneziane le tradizioni latine si mantenessero sempre vigorose.

Per quanto chiunque abbia un po' studiate con attenzione le architetture di Venezia debba non mostrarsi d'accordo col dotto francese sulle opinioni testè esposte, pure dovrà con lui convenire ch'egli ha somma ragione di vedere in tutte le costruzioni d' Italia i manifesti caratteri delle tradizioni romane. Ciò vedesi chiaramente anche nelle stesse fabbriche di Venezia surte nel medio evo, che pur tanto si ravvicinano a quelle di Bisanzio. In esse, per esempio, la disposizione generale si mostrerà bizantina, ma le modanature, molti ornamenti e la maniera tecnica del murare sono intieramente latini. Nè potea accadere altrimenti, perchè nel paese che si compose per gran parte colle disperse popolazioni di Aquileja, di Grado e più che tutto di Altino, dovea già essere penetrato quel sistema di disporre e costruire gli edifizii, che fu per tanti anni fiorente in Roma.

Gli edifizii che ancor restano in questa bella Venezia a provare l'annodarsi di una scuola nazionale colle importazioni bizantine, sono la chiesa di s. Giacomo di Rialto, in quella parte che ancora può tenersi per antica, e s. Fosca in Torcello, edifizii che ambidue meritano, e specialmente il secondo, l'accurato studio delle vostre seste, imperocchè vi apprenderete, non solamente i caratteri principali dello stile frammisto, testè da me accennatovi, ma proporzioni eleganti, e un pittoresco incrociarsi di linee che potrà fecondare la pronta vostra immaginazione. Nè vi rattenga il vedere i capitelli apposti a colonne che a quelli non appartengono, gli archi emisferici girati su troppo alto peduccio, ed altre colpe dell'età barbara in cui le due piccole chiese vennero erette. Solo delle forme ortografiche ed icnografiche fate tesoro, ricordevoli che molto su quella fabbrica meditarono e lo Scarpagnino e il Sansovino medesimo, sicchè se ne giovarono lontanamente, l'uno per san Giovanni Elemosinario, l'altro per s. Geminiano, se pur lo interno di s. Geminiano potea dirsi opera del valente fiorentino.

[illegible]

[illegible] queste basiliche si mostrassero degne dell'elevato ufficio religioso e politico cui le repubbliche le volevano consacrate, le andavano [illegible] con ogni maniera di ricchezze artistiche. Per le quali cose esse diventavano, in certa guisa, il museo in cui serbavasi quanto avevasi di prezioso nell'arte antica e moderna della città. A scopo [illegible] sorse nel nono secolo anche la Marciana, la quale, incendiatasi nel susseguente, fu ricostrutta tosto dopo più splendida, e già sul finire del duodecimo raggiungeva quella ricca magnificenza che ancora ammiriamo.

Obbligato dalla strettezza del tempo e dallo scopo propostomi a darvi non altro che un'idea generale e rapidissima sulla storia dell'arte, non posso dilungarmi in particolari su questa opera insigne, particolari che d'altra parte giungerete a conoscer bene, se vi piacerà studiare nelle varie sue parti questa singolare architettura, e ritrarne in disegno i varii ornamenti, e meditarne a lungo la pianta.

Se a quest'ultimo studio vi piacerà dedicar qualche tempo, voi specialmente che all'architettura vi consecrate, di due

fatti importantissimi all'arte vostra vi farete persuasi. Il primo cioè, ch' è falsa la opinione volgare, ripetuta ciecamente da tanti libri, essere il nostro s. Marco un' imitazione di s. Sofia di Costantinopoli, imperocchè questa consta di un grande quadrato centrale chiuso da due emicicli, su cui posa una vasta cupola retta da quattro piloni a lati disuguali, e troppo da lunge simiglia la croce greca che fu tipo a s. Marco. Il secondo fatto è quello presentatoci in un accurato lavoro dell'architetto tedesco signor Engelhart di Cassel, col quale intese a dimostrarci, che s. Marco nostro non è che un' imitazione delle antiche terme romane.

« L'ordinanza (dic'egli) così fattamente appalesa quella delle grandi sale centrali delle terme, che basta solo gettarvi l'occhio per convincersi della verità di tale asserzione. Si paragonino a questa chiesa le terme romane che meglio son conservate, per esempio, quelle di Caracalla, ovvero le altre di Diocleziano, e la cosa apparirà limpidissima. Tale somiglianza non è soltanto nella icnografia, ma nell'apparenza di tutto l'edificio. Nelle terme surriferite noi troviamo il tipo di quelle grandi aperture arcuate, di quelle volte magnifiche, di quelle grandi nicchie semicircolari coperte da mezze cupole, delle cupole stesse, delle molte colonne, e in una parola della ordinanza che vedesi in s. Marco. Nè questo imitare una fabbrica profana per costruire una chiesa (prosegue egli) deve parere straordinario. Sul principio del cristianesimo, quegli edificii pagani che appositamente eransi alzati per amministrar la giustizia, furono da poi considerati opportuni al culto del Dio de' cristiani; sicchè ne vennero le basiliche. Ora, quando si dovettero erigere edificii al servigio del vero Dio, non si volle con essi imitare altrimenti tempii de' numi del gentilesimo, ma sì invece quanto aveavi di bello e di magnifico nell'architettura civile de' Romani, come erano appunto le grandiose terme murate dai Cesari nelle splendide epoche dell' impero. Ma affinchè apparisse

lo scopo religioso, era necessario che tutta la fabbrica avesse relazione al maggior altare; quindi la necessità di allargare possibilmente lo spazio vicino a quello, e d'aggruppare, a così dire, l'interno dell'edificio attorno al medesimo. Nulla meglio, a tal fine, che giovarsi della pianta a croce greca, propria alle sale centrali delle terme, dove le larghe volte reggenti il tetto offerivano a ciò la maggiore opportunità. »

Senza addentrarmi qui nella minuta disamina con cui l' Engelhart discorre le varie parti della nostra basilica, per trovar prove all'assunto ch'ei si propose; osserverò per altro, che se il concetto dell'edificio ricorda le terme romane, vi si vedono tuttavia qua e colà reminiscenze bizantine, ed imitazioni anche di s. Sofia. L'*esonartece*, che italianamente potrebbe dirsi *vestibolo*, di quest' ultima basilica, prima che fosse così barbaramente deformato dai Turchi, presentava allo esterno cinque arcate a cui rispondevano cinque porte, ricordanti appunto quelle di s. Marco. Cinque piccole arcate danno pure ingresso al *nartex* dell'antica chiesa di Navarino costrutta parecchi secoli dopo s. Sofia. Una simile disposizione scorgesi del paro nell'altra di Paraja Licodimo presso Atene. Simili pure sono gli avamportici di alcune vecchie chiese di Costantinopoli. Da tutto ciò dunque parmi si possa a ragione concludere che le sole parti di s. Marco, le quali sia dato affermare alzate secondo il sistema bizantino, sono il prospetto ed il portico.

E bizantina è pure la maggior parte degli ornamenti, come i musaici, di cui altra volta avremo a parlare, e i parapetti delle logge superiori, e molti scorniciamenti, e parecchi fra i capitelli. Ad avere di ciò prova irrefragabile basta porre a raffronto molte delle parti ornamentali di s. Marco con quelle che stanno incrostate sulle pareti delle chiese bizantine della Madre di Dio a Costantinopoli, di s. Tassiarco ad Atene, e del *Catholicon* nella stessa città, ch'ora serve di cattedrale. Nè tale somiglianza è soltanto nelle fregiature scolpite, ma anche nelle

decorazioni a musaico, e, quel ch'è più, nella distribuzione della pianta arieggiante quella delle sale centrali, e nel carattere delle arcate.

Nelle citate chiese di Grecia si scorge poi un singolare sistema di costruzione, che probabilmente fu germe a quello seguito più tardi in molte chiese d'Italia, e in particolare di Siena; il sistema cioè di assestare gli strati delle pietre con alterno colore, una zona lasciando bianca, l'altra formando di sasso nero o di arenaria rossa; modo che per dir vero impronta le fabbriche di una mirabile leggerezza e spesso di gentile bizzarria.

Per ben conoscere per altro la ricca, non dirò grandiosità, ma splendidezza a cui erasi alzato lo stile bisantino, converrebbe portar la nostra analisi sopra la tante volte citata s. Sofia, in cui Giustiniano, proponendosi d'imitare il tempio di Salomone, s'illuse a grado, quando l'ebbe murata, da esclamare, *gran re, ti ho superato!* Ma i Turchi, convertendola in moschea, così la deformarono, che non è dato aver idea se non dell'insieme suo e della vasta massa ortografica. Ma anche per altro così tramutata ch'ell'è, non manifesta meno quel mistico pensiero dell'arte bizantina, il quale volea affratellare la legge giudaica coi santi Vangeli, la semplicità della capanna di Nazaret collo allegorismo terribile dell'Apocalisse, l'arte traricca dell'Asia colle severe linee della colonna latina. Sì, ben fu detto che s. Sofia è la prima cattedrale cristiana nel senso artistico della parola. Con essa nell'Oriente finisce l'epoca delle basiliche romane; la lunga lor nave, coperta da povero tetto, vien surrogata dalla cupola posata su quattro piloni. Fino allora la rotonda archeggiata, che il genio di Roma avea spinto nel Panteon a tanta severità di forma, era rimasto il più alto grado del sublime architettonico, e il più grande sforzo dell'arte. Ma questa rotonda posata sovra muraglie, questo lancio il più audace che l'antichità abbia spinto verso il cielo, cede nel

paragone. S. Sofia colla sua vasta cupola sollevata su quattro colossali arcate, colle cupole minori che quella circondano, sfolgoranti d'oro, rivela in chi la immaginò ben più vasto ardimento. L' interno coi suoi archi, fronteggianti i varii lati, colle sue lunghe gallerie a colonnette leggiere, è senza dubbio più ornato che non il tempio romano e la basilica latina. Per tal modo la rotonda d' Agrippa è superata in ricchezza, l'arte comincia a farsi svelta e a prendere il suo volo, come lo spirito cristiano. Di già, in luogo del tetto di legname, la volta sale arrotondata, s' incrocia, serpeggia, quasi prodromo alle ingegnose combinazioni che la vestirono di tanta bellezza nelle età susseguenti. Ma l'arcata però continua a camminar timida da colonna a colonna senza reclamare ancora l'agile intrecciamento, da cui ne vennero i leggiadri frastagli dell'arco diagonale; ma le parti ornamentali, i fregi, le sculture, manifestano, nella ricchezza loro, tale una rozza mano, tale una slegata disarmonia, che guida in fin del conto a preferire la nuda e pur grave semplicità della basilica latina.

Ora è da chiedere, come mai i Bisantini volessero tanta pompa d'oro nelle chiese, mentre invece i Latini si stavano contenti di ben maggiore semplicità? La causa principale di questo fatto l'accennai allorchè dissi essere allora Roma e l' Italia tutta poverissime, e Bisanzio il centro invece di estesi commercii e quindi di smisurate ricchezze. Ma la cagione vera di tanta pendenza al lusso anche in tutto quanto s'atteneva ai riti del culto, è da rintracciarsi nei molli costumi fra cui allora cullavansi i cristiani d' Oriente. Vivendo essi in mezzo ad una società corrotta da una corte infiacchita nei vizii, cercavano avidamente le ricche stoffe dell'Asia e i mobili più preziosi. Volevano abbigliarsi con tessuti di seta coperti d'ogni sorta ricami, che rappresentassero fiori, animali, e, per singolare contrasto, episodii della vita del Cristo. Sopra una tunica o sopra un mantello vedeansi alle volte sino a 600 figure, lo che

faceva esclamare a s. Asterio che gli abiti degli effeminati cristiani andavano dipinti al paro delle muraglie delle lor case. Voleansi aver letti, e stipi, e seggiole, e vasi rabescati di avorio, di ebano, d'argento e d'oro; sicchè s. Giovanni Crisostomo diceva, *tutta la nostra ammirazione d'oggidì è riservata pegli orefici e pei tessitori.*

L'amore per la traboccante ricchezza condusse necessariamente a domandare che ella apparisse pomposa nelle costruzioni, e perciò chiedevasi che allo sfarzoso apparato di queste si congiungesse la novità rinzeppata de' più lussureggianti frastagli. Laonde mosaici e dorature su tutte le pareti, laonde i colori più eletti prodigati sino alla intemperanza. Così fatta, direi quasi, mania di voler tutto ornare smoderatamente si manifestò di preferenza nelle architetture, e perciò cominciarono a sembrare troppo poveri gli antichi capitelli corintii, sicchè da circolari ch'erano si convertirono in cubici, caricandoli di greve fogliame profondamente stagliato. Sopra quasi tutte le modanature si fecero correre meandri, rombi, intrecciamenti bizzarri, e si vollero dorati tutti, mirando ad arieggiare con que' fregi, più assai le ricche stoffe della Persia e dell'India, che non modanature di pietra. Così l'arte, da romana ch'ell'era in sulle prime a Bisanzio, regnando Giustiniano, divenne veramente *asiatica* nel senso che da Cicerone vien dato a questa parola; vale a dire bizzarra e ridondante d'inopportuno sfarzo.

Santa Sofia, pochi anni dopo che fu alzata dallo splendido Giustiniano, divenne il tipo più accarezzato delle chiese d'Oriente, ed ebbe contemporaneamente qualche influenza anche su quelle dell'Occidente, influenza che si manifesta chiarissima specialmente in Ravenna, città la quale per aver lungo tempo sofferta la oppressiva catena degli esarchi di Costantinopoli, più d'ogni altra terra italiana ritrasse di quel sistema d'arte.

Il monumento che in questa città, ben chiamata da alcuni *la Roma del medio evo*, serve meglio a dimostrare quanto io qui asserisco, è san Vitale, edificio più bizzarro che bello, ma che in ogni parte vale a far conoscere interamente il pensiero fastoso e mistico dell'Oriente. Alzato da Giuliano tesoriere di Giustiniano, fu senza dubbio l'opera di bizantini architetti, i quali s' adoperarono a farvi pompa di tutta la pesante ricchezza sì accarezzata nelle costrutture orientali. L'icnografia di questo tempio, ch'è ottagona, porta sull' uno de' lati un vestibolo rettangólo decorato da colonne. L'interno è diviso circolarmente da otto massicci piloni, ne' cui intervalli son poste due colonne che si ripetono nel piano superiore e formano gallerie simili a quelle di molte chiese greche. La volta emisferica, da cui il monumento va coperto, è formata da un muro costrutto di numerosissimi vasi di terra cotta che hanno forma d' anfora, e stanno incassati gli uni negli altri, certamente col fine d' alleggerire, a mezzo della moltiplicità dei vuoti, il peso della muratura. La volta medesima che si mostra di questa guisa costrutta, ha i vasi disposti di maniera, da formare in doppia fila una spirale che si chiude nel centro. Piccole finestre arcate schiarano la cupola, come in s. Sofia di Costantinopoli ed in s. Marco a Venezia. I capitelli delle colonne presentano la forma d'un cubo smussato negli spigoli, anzichè d'un cilindro. Ciascheduna delle lor facce è decorata da intrecci e da foglie di molto rilievo, che danno uno speciale carattere a tutto il sistema ornamentale, carattere che ricomparisce in parte nelle opere dell'undecimo e dodicesimo secolo. Questi capitelli vanno sormontati da un abaco rastremato singolarissimo, che porge quasi aspetto di secondo capitello. Ne sono esempii anche qui in Venezia, tanto in san Marco che a s. Giacomo di Rialto.

La basilica marciana, la chiesa di s. Fosca in Torcello, e quella su cui testè m' intertenni di s. Vitale a Ra-

venna, non influirono per altro sull' architettura sacra dei paesi latini, se non rispetto ad alcuni particolari della decorazione. In Italia, in Francia ed anche in quelle città germaniche le quali ancora conservano chiese del quinto e sesto secolo, queste presentano quasi sempre la primitiva forma basilicale, composta d' ordinario di un paralellogramo chiuso da un' abside semicircolare. Se la chiesa è vasta, si vede spartita a tre navi, e sono pur tre le absidi, una centrale, a cui mette capo la nave maggiore, due laterali più piccole, in cui finiscono le minori. Un arco, detto allora *trionfale*, divide la nave maggiore dall' abside, e sopra quest' arco si raccolgono di solito i più splendidi ornamenti della basilica, i quali consistono in impellicciature di marmi preziosi, in modanature dorate ed in medaglioni che figurano gli evangelisti, i patriarchi, i principali martiri col Salvatore nel mezzo, sotto cui sta l' iscrizione *Salvator mundi*.

Le pareti dell' abside centrale sono coperte da rappresentazioni in mosaico su fondi d' oro o neri, e non hanno nel maggior numero de' casi finestre, ma solo arcate cieche. Queste però vennero aperte più tardi per dare maggior luce all' interno, e allora vi si aggiunsero que' magnifici vetri colorati che, specialmente in Francia e in Germania, danno tanta bellezza alle costrutture sacre.

Quasi tutte poi le basiliche latine, e le bizantine pur anco, di questi periodi, se portano nel loro interno colonne, le son queste, come nelle età primitive del cristianesimo, tolte da antichi edificii, e applicate, come meglio potevasi, a spartire le tre navi della basilica. Perciò differenti spesso e per diametro, e per lunghezza, e per materia.

Ma quali furono gli edificii del paganesimo o crollati per vetustà od abbattuti espressamente, che potessero fornire un sì gran numero di colonne? Non di certo altre chiese anteriori, perchè in quella età religiosissima, anzichè demolire chiese, si

riedificavano se per caso avessero minacciato di rovinare; non tempii pagani, perchè d'ordinario le colonne de' tempii pagani erano assai più grandi di quelle comunemente usate nelle chiese cristiane. — Per me porto opinione che fossero codeste colonne tolte soltanto da quelle fabbriche civili, le quali per l'indole severa della nuova società cristiana, abborrente dagli spettacoli e dalle feste del paganesimo, erano allora diventate inutili e, quel ch'è più, odiose al popolo. Tali erano, per esempio, in Grecia e nell'Asia minore, i teatri, e nelle città d'Occidente, le terme e gli anfiteatri. A tale congettura mi guidano alcuni fatti negativi, e qualcuno di positivo.

È fra i primi, quel non trovare quasi più fra i ruderi dei monumenti ora nominati, nè fusti di colonne, nè capitelli, nè basi, ma solo o corniciami, o pezzi di basamento, o ali di muraglia nude, mentre ne' tempii antichi ridotti a rovina, molte fra le colonne sono ancora o gettate al suolo o ritte sulle lor basi. Come avviene dunque che quelle sieno sparite e queste no? Secondo l'avviso mio, perchè quelle furono adoperate ad altri usi.

È fra i secondi, il trovarsi nelle vecchie cronache e nei diplomi del medio evo frequente memoria di vendite o di doni, che faceansi dai Comuni alle parrocchie od ai vescovi, dei ruderi marmorei rimasti negli anfiteatri, affinchè edificassero chiese.

Altra circostanza che aggiunge probabilità a ciò che qui affermo è il considerare che per lo più le colonne antiche, adoperate nelle chiese di cui discorro, simigliano, e per dimensione, e per materia, a quelle che ponevansi nell'ultimo precinto dei teatri e degli anfiteatri.

Il fatto seguente, ch'io stesso ebbi l'opportunità d'osservare, conferma questo sospetto. Nella chiesa di s. Maria di Capua, le colonne che dividono la nave maggiore dalle due laterali sono così simili ad una trovata entro all'anfiteatro romano di quella città, da offerire certezza che di là sieno state tolte.

Tuttochè così fatta quistione riguardi più assai l'archeologia che non l'estetica dell'arte, non mi parve inutile il toccarla, perchè se non altro serve a provare, come nei primi secoli cristiani fossero più odiati i luoghi di corruzione ove davansi dai Gentili feste e trastulli pubblici, che non quelli destinati al lor culto. Ciò è tanto vero, che mentre dalla nuova società dei fedeli vennero abbandonati e sovente distrutti i teatri, gli anfiteatri, i circhi e le terme, furono invece conservati i tempii, e spesso rivolti al culto cristiano se aveano forme che a questo potessero acconciarsi (1).

Alle chiese, specialmente latine, di questo periodo fu aggiunto il campanile, che spesso per altro elevavasi isolato. Ned è già perchè innanzi al quinto secolo non fossero conosciute le campane o non si adoperassero nelle chiese, come fu da molti scrittori affermato, ma perchè allora soltanto si trovò necessario di usarne parecchie per ciascheduna chiesa. Originariamente i campanili constarono di forma circolare, forati nella parte superiore destinata a cella delle campane, da quattro piccoli vani appaiati ad arco semicircolare, divisi da colonnette, e il più sovente circoscritti da un arco comune. Di tal sorta ne sono ancora a Ravenna. Più tardi si costrussero quadrilateri con molti ordini di archi sovrapposti gli uni agli altri. Di tale forma se ne veggono parecchi in Roma: de'quali i più degni d'attenzione son quelli di s. Giorgio in Velabro, di s. Pudenziana, di s. Lorenzo. Questi, costrutti d'ordinario in mattoni, scorgonsi sovente ricoperti di tarsie in marmo a varii colori, e di marmo son pure le colonnelle che ne separano i vani.

Quanto vi discorsi finora spero che avrà giovato a far-

(1) Servano a prova, nella sola Roma, il tempio della Fortuna Virile, quello di Bacco alla Caffarella, l'altro di Antonino e Faustina in Campo Vaccino; il primo consacrato nel nono secolo a s. Maria Egiziaca, il secondo a s. Urbano, il terzo mutato nella chiesa detta di s. Lorenzo in *Miranda*.

vi nettamente conoscere il vero carattere dell'arte bizantina, la quale, pur togliendo a Roma pagana il pensiero della cupola, la spinse ai più fantastici ardimenti. Ma la cupola non fu il solo elemento introdotto dai Greci nell'architettura cristiana; giacchè, essendo necessario che per rendere elevata assai questa forma novella, se ne rizzassero robusti i sostegni, ne venne che massicci piloni venissero introdotti nelle chiese d'Oriente, a farsi saldo puntello alle cupole. Egli è per questo che vediamo sì maschi i piloni in s. Sofia di Costantinopoli, mentre nei paesi occidentali, che aveano architettura tutta latina, nè usavansi cupole per le chiese, i grossi piloni sono rarissimi. Quando poi i Veneziani, per cagione de' loro commerci, veleggiarono sì di frequente a Costantinopoli, s' innamorarono dell' effetto prodigioso di quelle cupole, e le vollero rinnovate nel loro s. Marco. Trasferito quello splendido esempio nella sì visitata allora Palmira del mare, diventò per tal guisa l' ammirazione d' Italia, che molte fra le sue città, si piacquero d' imitarlo. Laonde Padova, città che spesso tentò emulare Venezia perfino nella splendidezza de' sacri monumenti, sollevò di gusto bizantino le cupole del suo s. Antonio. Siena una ne volle pel suo magnifico duomo, Pisa per l' ornatissimo suo, e più tardi Firenze e Roma, ove il Brunelleschi da prima, Michelangelo dappoi, doveano dare alla cupola la maggiore sveltezza. Ma tutte queste, degne di molta lode per la eleganza delle lor forme, non giovano a bellezza, perchè aggiunte a chiese di croce latina. La cupola, ad avviso mio, cresce pregio all'edificio, quando da tutte parti guardata, spicchi nel centro di quello, e quasi se ne manifesti signora. Diventa invece eterogeneo corpo, diventa appendice male adatta alla fabbrica, quando surga in capo di questa, come nelle chiese di forma basilicale. Egli è per ciò che apparisce tanto armonica e tanto magnifica la cupola di quella licenziosa sì, ma pure elegante mole della nostra s. Maria della Salute, e per lo

contrario non fanno risaltare la postura e la magnifica forma loro, le cupole di santa Maria del Fiore a Firenze e di s. Pietro a Roma, se non a condizione che sieno guardate o di fianco, o a grandissima distanza, e da tale punto, che il braccio anteriore delle basiliche cui sono addossate, non ne rubi al riguardante la vista.

L' architettura sacra de' Bizantini, abbandonata verso il mezzo del secolo decimoterzo, per far luogo agli agili ardimenti dell'arco acuto, poco curata nel rinascimento, disprezzata nel classico cinquecento, derisa nel secento, marchiata di vergognosa barbarie nei freddi rinnovamenti dell'arte greca, di cui s'imbellettarono tante meschine architetturelle dell' età napoleonica; trovò in quest'ultimi tempi archeologi ed architetti che stimarono bene speso il tempo e l'ingegno a studiarla, perchè anche in quel rozzo e in quel disorganico di ch' ella si compone, conobbero il germe di forme eleganti ed espressive, le quali potevano diventare feconde di nobile bellezza. A Dresda, su questo stile, fu eretta una splendida sinagoga, opera veramente magnifica dell' architetto Semper. A Cassel, a Berlino se ne tentarono imitazioni. Ma il luogo ove il sistema de'Bizantini venne seguito con più ragionevole e ad un tempo più indipendente eleganza, fu Monaco, la Atene germanica, in cui il re Lodovico si propose di alzar monumenti che fossero come una storia murale delle architetture d' ogni età e d' ogni popolo civile.

Quand' egli era ancora principe ereditario, gli avvenne di trovarsi insieme coll'amico suo, l'architetto Klenze a Palermo nella notte del Natale, e di ascoltarvi la messa notturna sotto le inspiratrici volte della cappella palatina, una fra le chiese della ridente città, in cui si vedono frammisti gli stili diversi dell' architettura asiatica, cioè il bizantino e l' arabo. Vivamente colpito da quelle forme inusitate a cui la luce de'ceri e i mille riflessi delle dorature crescevano effetto, fermò nell'ani-

mo di far erigere in Monaco un edificio che arieggiasse quella maniera, quando egli fosse salito sul trono. Infatti, divenuto regnante, non ebbe riposo sinchè il suo Klenze non alzò dappresso alla residenza regia una chiesa di foggia orientale, che si chiama ora *Cappella di Corte o Cappella di tutti i Santi.* Inspirato ai tipi bizantini, l'architetto volle ricordare, ad un tempo, la chiesa panormitana, e più forse ancora il nostro s. Marco.

Togliete infatti a s. Marco la sua nave trasversale; surrogate una mezza cupola alla cupola del coro; diminuite le proporzioni a seconda della misura dell' edificio; sopprimete l'esterno sistema delle volte sorrette da gruppi di colonnette, sistema che in sì brevi dimensioni avrebbe di troppo impicciolita la massa; sostituite a'musaici le pitture, ai marmi gli stucchi, nei profili delle modanature togliete il discorde ed il casuale che viene dall'aver usato materiali diversi, un di appartenenti ad altre fabbriche, e avrete un' idea del concetto eseguito dal Klenze.

Ma, per giudicar da senno della impressione che produce sull' animo questo nobile pensiero dell'illustre alemanno, bisogna averlo visitato al par di me più giorni ed in ore diverse, bisogna aver visto il sole penetrare furtivo per le finestre celate entro allo sfondo delle tribune, e che, intieramente invisibili allo spettatore, gli lasciano credere che la luce piova tutta dal fondo dorato delle muraglie: bisogna aver veduto i freschi stupendi pensati e composti da Hess sulle innumerevoli curve delle cupole e delle arcate, per rimanere convinti come dallo stile bizantino possa trarsi grande espressione sacra, e religiosa armonia di linee, quando sia trattato da artisti veramente compresi da quel vero incrollabile: *anche l' architettura altro non essere che la compiuta manifestazione d'un' alta idea profondamente sentita dall'anima, e appurata alla fonte d' ogni sapere, la conoscenza geometrica delle forme a*

quell' idea collegate, imperocchè dove manca la ragione geometrica, ivi manca all'idea il mezzo della sua manifestazione razionale.

Quindi è che se vi porrete a studiare una basilica bizantina col compasso alla mano, e vi scorgerete essere il quadrato, la sfera ed il circolo i cardini di quel traricco sistema, e da quelle figure attignerete le combinazioni e le relazioni che annodano l'insieme e i particolari, v'accorgerete quale fruttuoso partito possa cavarsi anche oggidì da quegli edifizii sinora tanto spregiati.

BIBLIOGRAFIA.

Ciampini — *Synopsis historica de sacris aedificiis a Constantino Magno extructis* — (Roma 1693 in fol.).

Procopius — *De aedificiis Justiniani* — (nel *Corpus script Bisantin.*, tom. VIII).

Banduri — *Imperium orientale, sacrae antiquitates Constantinopolis* — (Venezia 1729, due vol. in fol.).

Expedition scientifique *de la Morée ordonnée par le gouvernement français* — (Parigi 1833, tre vol. in fol.) Vedi il t. primo che contiene l'architettura greca del medio evo.

Couchaud — *Èglises byzantines en Grèce* — (Parigi 1841-42, un vol. in fol. piccolo).

Kreutz — *La Basilica di s. Marco esposta ne' suoi musaici e nelle sue sculture, con illustrazioni* — (Venezia e Vienna 1842-47-52 in fol. e 4.°).

Ramée — *Manuel de l'Histoire génerale de l'architecture* — (Parigi 1843, due vol. in 8.°, V. il vol. 2.do dalla pagina 48 alla 97).

Batissier — *Histoire de l'art monumental* — (Parigi 1845, un vol. in 4.to piccolo). V. dalla pag. 377 alla 396.

QUARTA LEZIONE.

L'architettura lombarda dal IX al XIII secolo.

Tuttochè l'architettura che dominò l'Europa dall'ottavo al decimoterzo secolo consti di elementi bizantini e romani congiunti insieme, pure essa, due secoli innanzi il mille, tramescolossi ad un'altra, che, prodotta in parte da quelle, avea nulladimeno in sè medesima elementi tanto originali, da costituire un'arte indipendente. Questa è l'architettura che adesso gli scrittori francesi chiamano *romando-bizantina*, gl'inglesi e gli italiani *lombarda*; la quale nata, secondo questi ultimi, da prima in Lombardia, si diffuse in seguito per gran parte d'Italia, indi, passando le Alpi, guadagnò grandissimo tratto dell'Europa settentrionale.

Per dir vero essa manifesta di già la meridionale sua origine nei tetti poco inclinati, negli archi sempre emisferici immediatamente girati sulle colonne, nel frontespizio arieggiante, almeno negli angoli delle pendenze, il greco ed il romano. Le chiese, al paro delle prime di Roma, serbano forma basilicale, ed hanno o gallerie sovrapposte alle navi minori, ovvero, in luogo d'esse, finestre anguste che rischiarano la maggiore.

Tutte le parti elementari dell'edifizio manifestano poi tradizioni evidentemente orientali o latine. Ove quest'arte si di-

lunga da così fatte tradizioni è nel modo d'ornare, che si appalesa sempre stranamente fantastico, perchè pien zeppo di mostri, di chimere, di ghirigori, di animali intrecciati fra loro, e componenti un insieme che, pur ricordando l'ordinanza corintia, non si raccosta che lontanamente assai alle due precedenti architetture usate nei paesi di Occidente e d' Oriente.

Numerosissime furono le opinioni degli eruditi intorno al nome ed al tempo da assegnarsi a questa maniera. Il d'Agincourt la chiamò *longobarda*, credendo ch'ella ci fosse portata da quel selvaggio popolo, senza badare che i barbari qui calati con Alboino non potevano aver arte nessuna, e tutte doveano apprenderle dai vinti Italiani. Coloro che reputarono Bisanzio come la depositaria di tutto il vasto sapere del medio evo, nominarono *bizantina* quest' arte, tuttochè a Bisanzio non mostrasse lo accennato carattere mai. Altri, non ponendo mente alla storia, la quale ricorda solo dopo il mille una solida civiltà in Normandia, chiamò quest'architettura *normanna*, forse perchè mostrossi in quella regione assai più fiorente che non altrove. Altri ancora, con arbitrarie denominazioni, che spesso non concordano nè colle epoche, nè co luoghi in cui nacque tale architettura, la dissero e *gotica anteriore*, e *anglo-sassone*, ed *arabo-greca*, e *romando-bizantina* e *neo-greca*, e finalmente *romanza;* nomi tutti che servono a manifestare in quali tenebre storiche s'aggirassero coloro che presero a scrivere di quest'arte.

Quegli che da senno portò una qualche luce nella fosca questione, fu il cav. Cordero di S. Quintino, attual direttore del Museo egizio in Torino, nel suo erudito lavoro sull'architettura durante la dominazione longobarda. Egli valse a porre in aperto tali fatti che bastano, mi pare, a dare indubbia testimonianza, come dall'Italia venisse l'architettura detta *normanna*, e di qui passando le Alpi, si piantasse in Normandia; penetrasse in Inghilterra, si diffondesse sul Reno e per tu

Germania. Con valide prove alla mano egli si fe' a dimostrare, come sul cominciare dell'undecimo secolo, i monaci fossero i migliori, anzi i soli architetti di quei giorni, e come i loro conventi chiudessero intere società, dove tutto lo scibile d'allora stava raccolto, e dove le arti erano coltivate e diffuse, a mezzo de' frequenti viaggi intrapresi da quei monaci.

Ecco in breve il fatto, a cui il Cordero diede piena conferma colle attestazioni di Glabro Rodolfo, storico dell' undecimo secolo, dei cronisti di s. Benigno a Digione vissuti allora, e di que' contemporanei che scrissero delle cose di Normandia. S. Guglielmo nato in Piemonte nella diocesi d'Ivrea da Roberto signor di Volpiano (come ci narra appunto il ricordato Glabro Rodolfo che fu suo amico e discepolo) era uomo d' ingegno vasto, e ne sapea d'ogni maniera d'arte. Dopo aver egli visitata l' Italia e stretta a Venezia amicizia col doge Pietro Orseolo, il quale aveva in quei giorni dato cominciamento alla nuova basilica di s. Marco, passò in Francia in compagnia del celebre ab. di Clugni s. Majolo sul cadere del decimo secolo. Quivi, aiutato da un drappello d'artisti italiani, la maggior parte monaci benedettini, ch'erano usciti d'Italia con lui, gettò nel 1001 in Digione le fondamenta del nuovo tempio addetto al monastero di s. Benigno, essendone egli stesso l'architetto. Quella gran fabbrica, ov'egli trovò modo di collocare più che 370 colonne, fatte venire da lontanissimi paesi, fu reputata allora (al dire dello stesso Glabro Rodolfo nella vita di s. Guglielmo) la più magnifica chiesa delle Gallie.

Questa costruzione non era ancora compiuta, che già il nostro abate italiano veniva chiamato dal duca di Normandia Riccardo II verso il 1010, non solo per operare la riforma di molti monasteri, e per fondarne di nuovi, ma per dirigerne egli medesimo il disegno architettonico. Portatosi colà, e dimoratovi oltre vent'anni, alzò più che quaranta monasteri nuovi e gli antichi ristorò. In tutte le predette opere ebbe ad aiutatori

Vicino al chiostro di s. Zeno sta una chiesetta più bassa d'alcuni gradini dal piano attuale della città, in cui mi par di ravvisare segni non dubbii dell'architettura contemporanea al regno dei Longobardi. Le prime memorie che di quella chiesa ci parlarono, la dicono alzata nel sesto secolo. Però troviamo ne' cronisti sicure testimonianze che ci rassicurano, essere stata ricostrutta dall'arcivescovo Rotaldo nel nono. Per altro una *rifabbrica*, ammettendo costruzione anteriore, non esclude l'idea che non siensi adoperati gli avanzi marmorei di cui componevasi l'edifizio. Questo è ciò che mi sembra scorgervi, osservandola diligentemente, giacchè i capitelli che stanno sui pilastri come sulle colonne, tanto per lo stile delle sculture, quanto pel profilo, somigliano a quelli di s. Apollinare in Classe e del palazzo così detto di Teodorico a Ravenna, costrutture entrambe del sesto secolo e di scuola affatto romana. In questa chiesa non v'è poi indizio nessuno de'mostri, dei draghi e degli altri ghiribizzi che formano l'ornamento della vicina basilica, alzata tutt'al più tardi nell'undecimo secolo; la qual cosa chiaramente dimostra, come la ricordata chiesetta sia venuta da altro tipo, e di molto più antico.

Ciò che ho esposto sulla chiesicciuola unita a s. Zeno, è ugualmente applicabile alle altre due chiese veronesi di s. Teuteria e di s. Giovanni in Fonte, anch' esse collocate in un piano assai depresso, anch'esse, per testimonianze storiche, già costrutte nel settimo secolo, anch'esse architettate su quello stile che può affermarsi una vera degenerazione dell'antico romano.

A Verona i primi indizii del sistema bizzarro che poneva in ogni ornamento mostri e ghirigori, compariscono nelle parti più antiche della cattedrale, le quali a buona ragione si ascrivono al vescovo Rotaldo vissuto nel nono secolo. Se fino al settimo dunque vedemmo durare in quella città l'altro stile romano-barbaro, ne verrà che non sia avventata congettura

l'opinare, come l'altro detto *lombardo*, surgesse solo nell'ottavo e forse sullo scorcio del nono. Infatti l'atrio di s. Ambrogio di Milano, che a quello stile deve ascriversi, lo vediamo alzato poco prima dell' 881.

Ma codesta mia congettura parmi s'accosti di molto a certezza, quando si voglia considerare una costruzione che serba incisa sul marmo l'epoca in cui venne rizzata, e che può dirsi forse la sola che ci rimase intatta dell'epoche in cui i Longobardi signoreggiarono in Italia. Questo prezioso monumento è il battisterio ottagono che ancor vedesi nel duomo di Cividale del Friuli. Alzato dal beato Calisto patriarca d' Aquileia, porta ancora la inscrizione, non solo di chi lo fece erigere, ma anche di quello che pochi anni dopo lo risarcì, cioè il patriarca Sigualdo che fu congiunto del re Grimoaldo, e sopravvisse due anni alla rovina del regno longobardo, essendo morto nel 776.

Come accennai, la sua pianta è un ottagono, su cui s'innalza un basamento che lascia un sol lato aperto. Sopra questo stilobate rizzansi otto colonnette di un corintio barbaro, su cui girano archi semicircolari. Una fusaiuola decora tutto l'archivolto di quello di centro, a' fianchi del quale stanno scolpiti due pavoni nell'atto di bezzicare un fiore. Tutto il piccolo edifizio va coronato da una gretta cornice di stile romano, nel cui fregio vedesi incisa, cogl' informi caratteri latini in uso all'epoche longobarde, una lunga iscrizione in versi sì barbari che non paiono neppur misera prosa, ma che danno all'archeologo la certezza avere il beato Calisto ornato quell'opera.

Fin qui l'ordinanza e lo stile non altro mostrano che l'architettura romana scaduta assai. Ma dove appare carattere essenzialmente dal romano diverso, è nelle formelle del suricordato basamento, tre delle quali portano bizzarrissime quanto rozze sculture, colla croce e i simboli degli evangelisti; e fra mezzo a tali goffe sculture si legge una specie di verso latino

che ci narra, esser esse quel risarcimento che il patriarca Sigualdo operò nella costruttura di S. Calisto ; quindi tutt' al più datano dalla metà dell' ottavo secolo.

Così fatto tramescolamento di stili, o piuttosto questo barbaro stile, che manifesta un elemento nuovo signoreggiante gli antichi, da cui era formata l'architettura romana, pare avesse nascimento nel Friuli, e di là progredendo pel settentrione dell' Italia, si allargasse in Lombardia, ove pose poi saldissima radice. Nel Friuli infatti troviamo, sulla maaiera del battisterio accennato, alcuni ripieni di cancelli nel duomo d' Aquileia, e ruderi parecchi sparsi sull'antico sito della famosa città, senza dire del sepolcro di Pomone duca del Friuli sul finire dell'ottavo secolo, che vedesi dietro l'altar maggiore della chiesa di s. Martino a Cividale. In Lombardia poi ci restano, e s. Ambrogio a Milano, e s. Tommaso in Limine vicino a Bergamo, e s. Giulia di Brescia, e s. Michele in Pavia (sebbene quest'ultimo debba tenersi per gran parte di più tarda età), e parecchie altre chiese sparse per quelle ricche provincie. Qualcuno degli archeologi francesi, voglioso di dare alla sua terra il primato su ogni sorta d'architetture del medio evo, s'avvisò di volere provare che una così fatta bizzarra, ma pur originale maniera avesse cominciamento in Francia. Ma quando guardiamo ai monumenti di quella regione nell'epoche carolinge (che sono appunto quelle in cui si vorrebbe originato il sistema di cui parliamo) li troviamo di un carattere compiutamente romano, senza ombra di quegli strani ornamenti di che vanno ricche alcune chiese di Lombardia. Ad aver di questo certezza, basta che si guardi alla chiesa di s. Martino ad Angers in Francia, e una semi ruinosa nella piccola città di Lorsch in Germania, per iscorgervi, a primo sguardo, una costruttura severa, spoglia di ornamenti scolpiti, e infine tutta quanta romana.

Gli scrittori delle antichità lombarde ci dicono che fosse dalle corporazioni degli scalpellini e muratori di Como, di

maestri comacini, quello stile avesse principio, e poi a mezzo loro si diffondesse per la penisola, sendo essi i più rinomati edificatori dell'epoca.

Sia o non sia che gli artisti comaschi abbiano a considerarsi come gl'inventori dello stile lombardo, è certo per altro che esso non si allargò in Italia tosto dopo ch'ebbe nascimento, ma, pigliata radice a poco a poco, raggiunse finalmente una certa sistematica uniformità di maniere, dopo la prima metà del secolo nono. Forse gli tardarono il passo le sciagure tante d'Italia, le rapaci incursioni degli Unni nel novecento, micidialissime a tutta la penisola, e più l'opinione fatta universale che nell'anno mille dovesse avvenire il finimondo.

Ma l'età che successe fu come sole che fuga i nembi dal cielo; fu come aurora di rinascente civiltà. Tutto si scosse, e nel movimento rinsanguinò di più robusto sangue la troppo imbarbarita Italia. Corrado il Salico colla forzata convenzione del 1039 allargò le franchigie agli antichi, ma fino allora oppressi Comuni italiani. Il coraggioso arcivescovo Eriberto, inventando a Milano il carroccio, dà centro ed unità, quindi forza maggiore alle soldatesche dei Municipii, i quali s'invigoriscono così, da resistere ai soprusi dei dominatori. Ildebrando, colle severe riforme del clero e i fulmini della Chiesa, si fa argine alle voraci bramosie d'impero degli Ottoni; e la religion del Vangelo, conforto ai miseri, coraggio ai timidi, spavento allora a' tiranni, vincolo a tutti, parola d'amore e d'onore, guarentigia del patto sociale, la religione dico, invita i fedeli ad alzare splendidamente, emblema di sua podestà, la chiesa del Signore. Ecco l'era delle cattedrali, ecco l'età in cui intere popolazioni corrono ad edificare, siccome gloria e vanto comune, la casa di Dio, che diventa la casa della giustizia umana come della divina, perchè tutti i solenni atti pubblici e politici di quella forte età compievansi in mezzo al canto de' sacerdoti,

ne viene ch'ella debba più d'ogni altra offerire contrasti e differenze rilevantissime. S'aggiunga che le nuove creazioni dell'ingegno e del gusto non si trasfondono mai in maniera rapida ed universale, dal sito che le vide nascere, agli altri ove sono ignote, se non allora che i progredimenti della civiltà e la diffusione de' lumi rendono più facili, più pronte, più frequenti le comunicazioni d'ogni sorta fra i popoli più lontani. Se questi mezzi difettano, è chiaro che una simile trasmissione si opera a rilento assai ed attraverso mille ostacoli.

Ebbene! l'architettura sola nel medio evo contraddice compiutamente a queste due osservazioni. Val la pena, mi pare, di portar l'esame sulle cause che produssero un fatto cosi eccezionale. In quelle epoche di barbarie sulle quali fermai la vostra attenzione, la parte laica della società si occupava esclusivamente di guerre e di devastazioni, mentre le chiese e i conventi, soli asili di securità e di pace, divennero i centri principali dell' industria produttrice, ove furono preserva dall'universale obblio le lettere non solo e le scienze, ma le ar tutte del bello. Nei conventi coltivavasi, non solamente la pi tura, la statuaria, il mosaico, la miniatura, ma la musica ezia dio e l'architettura, specialmente sacra, siccome la sola che i chiedesse qualche eleganza di forma. Da per tutto ove un dine religioso domandava gli fosse conceduto di alzare u nuova chiesa od un nuovo convento, era invariabile prescriz ne che il superiore (fosse vescovo, priore od abate) ne de il disegno, e che i monaci, sotto la direzione di lui, ne eseg sero tutte le parti, dalle più vaste fino alle più minute. Ciò tanto comune, che s' io volessi noverare gli esempii traman tici dalla storia, non mi basterebbe un volume; giacchè n sola Francia più che trenta vescovi ci son ricordati dai cro come costruttori delle lor cattedrali. Nè questo era genio o g per le arti nei superiori ecclesiastici, ma comando dei sacri noni; imperciocchè nei capitolari del secondo Concilio di

lungo tempo dominio di vescovi sovrani, più che altrove prosperasse. In seguito penetrasse nella Germania settentrionale ad innalzare edifizii sacri, i quali, specialmente nella Turingia, paiono copiati dagl' italiani. Perfezionatasi poi nella Normandia, indi nelle altre regioni settentrionali la statica, imparato, in particolare da' Normanni, nell'era delle crociate, il magnifico stile degli Arabi, si giunse a tanto da tramutare il lombardo nello splendido sistema archi-acuto, gloria malinconicamente sublime delle nordiche terre.

V'ha però una differenza essenziale fra le chiese oltramontane di stile lombardo e quelle della stessa maniera alzate in Italia. Le oltramontane hanno quasi sempre due campanili ai lati della facciata o del coro, mentre le italiane non ne hanno che un solo, ed isolato di spesso. In quelle del Reno poi si ravvisa un'altra singolarità che le distingue ancor più dalle nostre; singolarità di cui non saprebbesi ben addurre la ragione, e consiste nell' essere in esse quasi sempre due absidi, l'una opposta all' altra, e perciò mancar la facciata, o sorgere in uno de' lati, giacchè nel sito che a questa sarebbe destinato, sta precisamente una delle due absidi. In tutto il resto però, cioè nel sistema di costruzione, come in quello dell'ornamento, le chiese renane alzate dal mille al mille duecento, simigliano a quelle di pressochè tutta Europa nel detto periodo.

La quale conformità è, per dir vero, un fatto singolarissimo nella storia delle umane discipline, un fatto che si manifesta contrario a tutti i congeneri suoi. Imperocchè le arti utili, quanto più si dilungano dal paese che servì loro di culla, per diffondersi in regioni lontane e sotto climi differenti, tanto meglio subiscono modificazioni diverse e caratteristiche, a seconda dei bisogni e delle abitudini locali. Ora, essendo fra le arti utili quella del costruire la più intimamente legata in ogni paese alle esigenze particolari del clima ed ai costumi sociali,

talea. Ramée invece e i Tedeschi pensano, che ai *Liberi Muratori* di Francia e di Germania si debba la invenzione dello stile archi-acuto, e la sua propagazione per tutta Europa.

Tutto questo potrà esser vero, ma dove le prove della esistenza dei Liberi Muratori come congregazione intesa a conservare la scienza edificatoria, prima del 1459, anno in cui fu steso l'atto sociale della confraternita che istituiva la città di Strasburgo come residenza della loggia capo? Io non seppi rinvenirle in nessuna cronaca, in nessun documento prima dell'epoca testè citata. Sta bene che il Ramée citi come esistente a Londra negli archivii della gran Loggia, la carta o costituzione delle logge massoniche in Inghilterra, redatta nell'anno 926 in lingua anglo-sassone. Ma, prima di tutto, chi l'ha veduta fuor di lui? chi ne parla? chi la riporta? Che se egli, come pare, la lesse, perchè non dà esatto ragguaglio di un documento di tanta importanza, e si contenta d'accennare a vaghe indicazioni gli studii colà prescritti, i quali coll'architettura hanno a fare pressochè nulla? Poi come avviene che la sola Inghilterra posseda simile costituzione massonica, e il resto d'Europa non ne abbia sentore, se al dir del Ramée tutta l'Europa civile ebbe logge di Liberi Muratori?

E per toccar di nuovo l'opinione di Hope, che vorrebbe i maestri di Como appartenenti alla comunità di questi Liberi Muratori, quali prove ne porge egli fuor di una debole congettura, distrutta, a parer mio, dalle stesse leggi longobarde intorno a quegli artigiani comaschi, le quali dimostrano ad evidenza due cose, che quelli erano appunto semplici lavoranti manuali, e non architetti, e che non appartenevano per nulla a confraternite organate in un patto sociale (1).

Con tutto questo non voglio già venire nella conclusione

(1) Veggasi, a prova, l'erudito ed ingegnoso commentario che quell'acuto intelletto del prof. Promis aggiunse alle *Regum longobardorum Leges de structoribus*. Torino 1846.

che i Liberi Muratori, come società edificatoria, non abbiano esistito nel decimo secolo, solo intendo di porre in gran dubbio il pensamento di coloro che li vogliono gli unici costruttori delle chiese dal nono al dodicesimo, pensamento, che, se non da altro, è contraddetto almeno dai fatti esposti, i quali provano ad evidenza come e gli architetti e tutti gli artisti sacri appartenessero quasi sempre alla chiesa, o almeno dai capi di quella dipendessero direttamente.

Ho detto più addietro che lo stile lombardo fu in breve giro d'anni diffuso per tutt' Europa. Ciò non toglie per altro che alcuni paesi, in particolare d'Italia, non presentino qualche differenza, se non nel complesso dello stile, almeno nei particolari. A Firenze, a Pisa, a Lucca, a Roma, le costruzioni sacre appalesano una lontana sì, ma pure costantemente conservata imitazione dei monumenti primi del cristianesimo. Colà sempre la forma basilicale, colà gli ornamenti, o tolti da più antiche fabbriche, ovvero foggiati intieramente sull'ordine corintio. Più rari i serpenti, le sirene, i mostri; non capitelli a cubo, non colonne salienti le une sulle altre come nel vero stile lombardo. L'animale che vi si scorge più usato nelle sculture è il leone, della cui significazione dirò più sotto. Nei citati ultimi paesi, le tradizioni dell'arte latina non perirono mai compiutamente; sì perchè gli avanzi degli edifizii antichi valevano a mantenerle ancora vive nella memoria; sì perchè (più prosaica ma più vera cagione) trovavansi più agevolmente, fra le rovine vetuste, i marmi opportuni ad innalzare con una certa magnificenza le fabbriche nuove. In questo modo, oltre al risparmiare una grave spesa, forse impossibile ad età tanto misere, guadagnavasi ben maggior decoro agli edifizii che non se si fossero fatti scolpire espressamente gli ornati; imperciocchè gli artefici erano allora caduti così in basso, da non lasciar sperare nelle opere loro bellezza, neppur lontanamente comparabile ai ruderi an-

tichi. Di ciò dà prova palmare S. Maria in Trastevere a Roma, alzata nell' undecimo secolo; la quale, sebbene nell' interno sorretta da colonne joniche antiche di varia foggia e misura, pure offre aspetto suntuosamante grandioso, mentre barbara e meschina appare la porta laterale decorata, da rozzi fregi contemporanei all' erezione della basilica.

Nè queste due scuole, che diremo toscana l' una, romana l' altra, erano le sole che differissero dai sistemi dell' alta Italia e del restò d' Europa, ma due altre ve n' aveano fra noi, e fiorenti, le quali senza allontanarsi del tutto dallo stile lombardo, serbavano un' independenza che giunse a produrre edifizii lodevoli per elegante leggerezza. Era la prima la siciliana, la quale componendosi dei frammisti elementi del bizantino e dell' arabo (perchè l' isola incantatrice fu per gran numero d' anni schiava di quelle nazioni), s'era avviata a nobile originalità per mezzo dei Normanni, che forse vi aveano portato dentro, più raggentilito, lo stile appreso dagl' Italiani in Lombardia. — Questa scuola, a cui dobbiamo il Duomo di Monreale, la Cappella Palatina a Palermo, la Cattedrale di Cefalù, e parecchie altre chiese, è forse la più gentile e ad un tempo la più armonica del secolo undecimo, e, se fosse più nota, salverebbe l' Italia da un' accusa che gli stranieri le danno, di non aver avuto cioè nel medio evo un' architettura propria che valga a pareggiar quella cui diamo nome di settentrionale.

Meno gaja, meno festosa e men ricca l' altra scuola fondatasi in Venezia, ma non meno originale per altro, giacchè composta dell' antico elemento romano, l' annestò al bizantino venutole da Costantinopoli, indi al lombardo senza copiarlo mai, e seppe far sorgere costruzioni anche profane, che da' pochi resti, che ce ne rimangono, manifestano un carattere severamente elegante. — Tali sono, nelle parti antiche, il palazzo Loredan sul gran canale, parecchii ar-

chivolti di porte sparsi per la città e quel rimasuglio mirabile del Fondaco dei Turchi che ogni amico delle arti vivamente desidera, sia preservato da totale rovina a mezzo di giudizioso ristauro.

Ora che vi ho parlato intorno all'origine e alla storia di questo stile singolarissimo, e vi accennai di volo alcuni esempii d'esso nei varii paesi ove dominò, concedetemi che più particolareggiatamente io tocchi di quegli edifizii, i quali ne portano l'impronta più caratteristica, e a mezzo di confronti con altri contemporanei che manifestano sistemi differenti, vi porga modo di meglio conoscere una maniera di architettare, che possiamo, a diritto, chiamar nostrale.

Cominciamo dall'Italia. A Cividal di Friuli sta una piccola chiesetta denominata S. Maria in Valle, ch'è degnissima di studio. — A questa fu da qualche archeologo data origine longobarda, fondandosi sopra un'asserzione d'una cronaca del decimoterzo secolo che la dice alzata nell'ottavo da Gertrude duchessa del Friuli; ma quando si ferma l'occhio sulle sue sculture, si vede chiaro che non possono essere anteriori al duodecimo. Semplicissima n'è la costruzione, e qua e là commista a ruderi di epoca longobarda, i quali servono anch'essi a provare, come l'edificio in cui a guisa di pietrame vennero adoperati, sia di molto posteriore a quelli. Singolari e degne della vostra matita son le statue schierate sulla porta interna, il cui costume arieggia la gravezza del vestire bizantino.

Ma dove il carattere lombardo spicca ancor più ricco forse, che non a S. Michele in Pavia e a S. Ambrogio di Milano, è nella chiesa di S. Maria a Toscanella vicino a Viterbo, la quale, benchè consecrata nel 1206, è però anteriore d'un mezzo secolo. La porta principalmente co' suoi stipiti rientranti ornati di statuette e di colonnine spirali, merita tutta l'attenzione dell'architetto, e si mostra degna di esser fatta esem-

plare a questa parte importantissima delle chiese, la quale sarebbe pur tempo venisse dagli architetti inventata in modo più conforme alle tradizioni e più magnifico, di quello non si faccia oggidì. Nelle chiese moderne la porta centrale, o va decorata di nudi stipiti, a cui fa corona un sopraornato retto da mensole, o tutt' al più va fregiata da due colonne sostenenti un frontispizio. Ora, chiedo io, è questa la porta che, al dire di S. Gregorio, *deve porgere immagine della grandezza del Santuario e della maestà di Dio?* È coll' inventare una parte della fabbrica sacra in quel modo medesimo che pure si userebbe per la profana, ch'è dato offrire acconcia espressione d' un sublime pensiero religioso. Obbiettano ancora moltissimi, che se le porte dei tempii greci e romani sono pur reputate nobilissime, e la correttezza loro è confermata dal voto de' secoli, ragion vuole che possano tenersi acconcie anche alle chiese cristiane d' oggidì. Nè io nego la severa correzione di quelle porte, nego in esse l' opportunità al caso di cui parlo. Imperocchè gli antichi non aveano altrimenti mestieri che le porte dei loro tempii dimostrassero la stessa elevata idea di quelle dei cristiani; nè richiedevano che intorno agli stipiti d' esse stessero le immagini e le reliquie di ciò che aveavi di più augusto e di più santo. Io dunque, venerando e Vitruvio e Palladio, e tutte quante sono le regole dei trattatisti, sosterrò sempre, che se primo scopo dell'arte è quello di valersi di forma consona ad un dato concetto, questo scopo ben più raggiunge la porta di Toscanella e tutte le sorelle sue, che non i correttissimi stipiti modellati sulle antiche norme.

Le due principali colonne di questa elegante porta posano sulle schiene di due leoni, a simiglianza di quelle che formano il vestibolo delle cattedrali di Ferrara, di Parma, di Piacenza, di Modena, di Ancona, di S. Quirico, e d'infinite altre chiese dell'undecimo e dodicesimo secolo, anche fuori d'Italia

Molto fu detto degli archeologi per trovare la significazione de' leoni accovacciati dinanzi agl'ingressi delle chiese, ma per verità, da quel molto n'è venuta, sinora, poca luce assai. Permettetemi ch'io pure (e forse senza un miglior esito) avventuri qualche parola in proposito. Non è, a mio parere, fuor del ragionevole il pensare, che i ricordati leoni si collocassero nel medio evo dinanzi alle porte delle chiese, per quella stessa ragione per cui gli Egizii, gli Assirii, i Persiani, e sopra tutto gl'Indiani, li ponevano nei loro tempii, vale a dire perchè fossero simboli di custodia ai sacri ricinti. Era nei popoli antichi la falsa opinione, che questo animale dormisse cogli occhi aperti, e quindi ne consideravano l'immagine come l'emblema il più conveniente a denotare la vigilanza sacerdotale, che ha mestieri di star sempre desta intorno alle cose di religione. Ben è probabile però che l'uso di questi leoni venisse tolto piuttosto dall'India che non dalle altre regioni sopra nominate dell'Asia e dell'Africa, giacchè vediamo nell'antichissima pagoda di Calembron due leoni sostenere sul dorso le colonne, nel modo stesso che nelle chiese cristiane su ricordate. Leoni di tal guisa disposti veggonsi pure all'ingresso del palazzo detto d'Indra ad Elora, e di una delle cappelle monoliti di Mavalipouram sulla costa del Coromandel, poco lungi da Madras. I cristiani poi possono aver imitato questo concetto, senza temer per nulla d'urtare nel paganesimo o nell'idolatria asiatica, perchè sapevano come il leone fosse simbolo di un Evangelista, e secondo S. Dionigi Areopagita, il principale fra gli animali mistici, ed indizio del lume divino. A chi ci opponesse poi che i cristiani difficilmente potevano aver modo di andar ad imitare questi leoni nell'India, risponderemo, che fino dal tempo di Giustiniano erano frequenti le comunicazioni fra i monaci dei conventi d'Asia e d'Africa. Ce ne dà prova Cosmas nella sua *Topographia christiana* scritta sotto il regno del nominato

imperatore, raccontandosi, come numerosissimi fossero i cristiani nell' India e molte città di quella contrada avessero allora e vescovi e monaci ed un clero che manteneva viva relazione con Roma e con gli ecclesiastici dell' Occidente. È quindi verosimile, che in sì grande frequenza di peregrinazioni, i nostri sacerdoti al pari dei francesi e dei tedeschi, osservando nei monumenti indiani i nominati simboli, tanto più volentieri deliberassero d' imitarli, quanto che, in luogo d' avversare il domma cristiano, valevano anzi a meglio manifestarlo. In fatto, sant'Epifanio e S. Gio. Crisostomo nei primi secoli della Chiesa, e i sacri scrittori dell'undecimo e duodicesimo, ci danno il leone come simbolo di Gesù Cristo e della sua resurrezione (1).

Ma senza questo, vedemmo già come vi fossero leoni scolpiti in quel tempio di Salomone, che tanto ai cristiani de'secoli medii importava di ricordare. Laonde S. Carlo Borromeo, che dottissimo era nella sacra liturgia, pensava che i leoni dinanzi alle porte delle chiese alludessero a quelli posti da Salomone nel tempio, ed è perciò che nel suo quarto Sinodo, ove porge istruzione sul modo di edificare le chiese, raccomanda che si rinnovi quell' ornamento, *per seguitare*, dic' egli, *il sapiente re che li volle collocati nel suo tempio affinchè fossero indizio della vigilanza de' sacerdoti.*

Ma perchè poi in tutte le porte delle chiese nominate, ed in molte altre congeneri, quelle due colonne sovrapposte ai detti leoni? A parer mio, voleasi così ricordare quelle due celebri che stavano sulla porta del tempio di Salomone no-

(1) In que' tempi prestavasi ancora fede ad una favola raccontata da Aristotele e da Plinio, che, cioè, se per caso nasceva un lioncino morto, la madre custodivalo per tre giorni, scorsi i quali, veniva il padre a soffiargli nel volto, e a tornargli la vita. (V. *Physiologus, nach einer Handschrift des XI Jahrhunderts — herausgegeben ecc. von Gustav. Heider. — Wien* 1851). Su questa pubblicazione, ch'è di tanto giovamento all' archeologia del medio evo, avrò a parlare più a disteso nella vegnente lezione.

minate *Jachin* e *Boas*, l' una che significava la consolidazione, l' altra la forza della Chiesa, e quindi simbolo entrambe della potenza del Signore. Codesta congettura parrebbe confermata dal vedere, che spesso quelle del medio evo, su cui discorriamo, vanno strette a metà da un nodo che collegavasi allo stesso lor fusto, come ho già fatto osservare a pagina 139 della prima Parte.

Ma lasciamo quest' intralciato argomento, sul quale ho voluto dirvi, quali si fossero, le mie congetture, e veniamo a quei monumenti italiani che in questo periodo seguitarono scuola diversa dalla lombarda. La chiesa di S. Miniato al Monte vicino a Firenze, vi fa conoscere il carattere che adottarono gli architetti toscani nell'undecimo secolo, perchè quell'elegante basilica, magra assai nella sua facciata tutta di stile romano, ma però nitidamente grave nell' interno, fu alzata nel 1013. Ne son pregevoli, principalmente, le proporzioni, gentili gli spartimenti delle pareti per l'agile congegno delle forme geometriche, felice e nuovo il pensiero di porre un altare a mezzo della chiesa, e così dividere il coro da questa; elegantissimi poi gli ornamenti disposti nel pavimento a tarsia di marmi bianchi e neri.

Splendida invece d' arabi e bizantini fregi si manifesta la scuola siciliana, in particolare in due insigni monumenti di Palermo, cioè la Cappella Palatina e la chiesa detta dell' Ammiragliato nella stessa città. In esse, oltre all' orientale sfarzo delle pitture, delle dorature, delle maravigliose tarsie, si presenta (forse per la prima volta in Occidente) sebbene non in tutto il suo sviluppo, l' arco acuto, di certo imitato, come vedremo in altra lezione, dall'araba meschita. La Cappella Palatina fu alzata fra il 1132 ed il 1140, la chiesa dell'Ammiragliato nel 1113. Di queste due opere insigni dovrò riparlarvi in una delle prossime lezioni.

In Francia lo stile lombardo conserva quasi sempre

intatto l' originario carattere, e si mostra disceso da S. Ambrogio di Milano, da S. Michele in Pavia, da S. Zeno in Verona. Nè è bella prova la chiesa di Maurmoutier eretta nell'undecimo secolo, singolare per la varietà de' suoi ornamenti e per le gentili incorniciature delle sue finestre.

Più ricco esempio ci viene offerto dalle porte della cattedrale di Bourges, costrutte pure nell'undecimo secolo, leggiadre in particolare per quegli stipiti a flessuose modanature digradanti sulla diagonale del quadrato, e quindi prodromo ad un sistema che valse a dare tanta bellezza alle porte archi-acute. In queste di Bourges, è sommamente da lodarsi il pensiero di collocare una colonnella nel mezzo della larga apertura per dividerne la soverchia larghezza, e formar così due valve che giovano ad eleganza.

Meritano del pari molta considerazione la chiesa di S. Maria di Clermont, il curioso tempio di S. Fronte a Perigueux che simiglia nell' icnografia e nell' alzato alle terme romane, le porte laterali di Strasburgo, stupende per profili e per ornamenti, il pronao della chiesa abaziale di S. Benedetto sulla Loira, l' altro ch' è dinanzi alla cattedrale di S. Giles. Nè vogliono essere dimenticati, come bellissimi saggi di questo stile, le cattedrali di Guibwiller, di Chalons sulla Marna, di Poitiers, di Civray e la chiesa di S. Giorgio a Bocherville, e finalmente quella di Ruffec, la quale per ricchezza di fregi e di figure scolpite, può dirsi il più compiuto modello dello stile su cui c'intratteniamo.

Fra le più belle e (per dirlo colla terminologia degli artisti germanici) le più organiche chiese di questo periodo, spiccano alcune sulle sponde del Reno, come p. e. le cattedrali di Magonza, di Treviri, e la chiesicciuola dell' abazia di Laaken presso Andernach.

Anche nella Germania centrale sono degni di molta attenzione i monumenti religiosi di questo stile, fra i quali nes-

suo forse è più meritevole di attento esame, per le singolari sculture mostruose, del prospetto di S. Giacomo degli Scozzesi a Ratisbona. In esso si scorgono quelle medesime stranissime rappresentazioni di bestie lottanti, di mostri insieme congiunti, di uomini posti a fare da sostegno a colonne, che pur si trovano a S. Michele in Pavia, a S. Quirico in Toscana, e nelle metropolitane di Modena, di Ferrara, di Parma, di Piacenza ec.

Il dottissimo orientalista Hammer, in un suo elaborato libro (1), tenne così fatte sculture come simboli dell'eresia dei gnostici seguita, al dir suo, dai templari, senza ricordarsi che esse trovansi in monumenti assai anteriori all'istituzione dei templari stessi; e dimenticandosi poi che nei secoli vicini al mille, il sacerdote ed il monaco prescrivevano l'ornamento delle chiese ad essi affidate, nè alcuna cosa poteva compiersi in quelle, che non fosse da essi comandata o diretta. È chiaro dunque che ogni pietra, la quale manifestasse rito eretico od idolatra, dovesse venir rigettata dal clero, appunto perchè non trascinasse i fedeli nell' errore.

Intorno a questa singolare maniera di fregi esposero una idea alquanto bizzarra anche i dotti Sacchi, nel loro pregevole lavoro sull' architettura lombarda. Essi vennero a raccontarci che in quelle fantasticaggini v' erano vestigie della simbolica asiatica dai barbari trasfusa a noi. Parvero p. e. ad essi barbara merce quelle serpi attorcigliate, le quali, giusta la simbolica orientale, rappresentavano l' acqua. Trovarono nei cinocefali, nelle sirene ed in altri mostri, strambe rispondenze colla nebulosa mitologia dell'Edda, cogli Asas, col drago Migdrad, e con altre tali tetre immagini create fra le nordiche brume. Congetture invero ingegnosissime, ma che si sperdono in pol-

(1) *Mysterium Baphometis revelatum, ecc.* Memoria inserita nel sesto volume delle *Fundgruben des Orients.* Vienna 1818.

vere quando si voglia osservare (come già dissi toccando della congettura dell'Hammer) che dove cioè comandavano liberamente i sacerdoti, e dove i soli sacerdoti vegliavano alla edificazione della chiesa, era impossibile si dipingessero o si scolpissero simboli intinti di eresia o di culti idolatri, che tali appunto erano quelli dei barbari nel settimo ed ottavo secolo, ed anche in buona parte del nono.

Per me son d'avviso che ove quelle matte sculture non si manifestano rozze imitazioni dei fregi antichi romani od etruschi (e spesso si mostrano tali), altro non sieno che fantastici capricci degli architetti o senza significato nessuno, o con uno allusivo a popolari credenze, che nulla però aveano di eretico. E ce lo prova ad evidenza, per quanto mi sembra, il seguente passo di s. Bernardo, il celebre monaco di Chiaravalle, che tanta parte ebbe negli avvenimenti religiosi dell'undecimo secolo, in cui visse. Egli ponendo in ridicolo quelle inezie, le accenna con tale un'esattezza, che le paiono precisamente le stesse intagliate sulle chiese or descritte.

« E che poi (grida il santo abate toccando del sistema che » usavasi allora nell' ornare le chiese) che poi fanno ne' chiostri, dinanzi ai leggenti fratelli, quelle ridicole mostruosità? » Che fanno ivi le immonde scimie, i fieri leoni, i mostruosi » centauri, i mezzi uomini, le maculate tigri, i soldati pugnanti ec. ec.? Veggonsi spesso sotto un solo capo molti corpi, » e per contrario sopra un solo corpo molte teste. Scorgesi, » da un lato, il quadrupede colla coda del serpente, dall'altro » il pesce colla testa del quadrupede. Qui una bestia comparisce mezza cavallo e mezza capra. Colà un animale cornuto finisce posteriormente in cavallo. In fine, per tutto apparisce » tale una mescolanza di forme differentissime, che il cristiano » ama piuttosto di contemplare i marmi, che non di leggere le » scritture; ama d'impiegare tutto il dì a guardar que' delirii, » anzichè a meditare sulla legge di Dio. — O stolti se non vi

» vergognate di tali inezie (finisce egli) lasciatevi almeno incre-
» scere il denaro che le vi costano (1)! »

Non appare dunque chiarissimo da questo passo importante, che tutte quelle strambe figure non erano originate se non dalla balzana fantasia degli artefici, o almeno nulla avean d'allusivo ad eresie? Che se altrimenti fosse stata la cosa, non v' ha dubbio che s. Bernardo, anzichè disprezzarle come ridicole inezie, le avrebbe dannate siccome un peccato contro la religione. Emblemi e simboli religiosi v'erano bensì scolpiti qua e là per le chiese, ma questi, anzichè apparire il più delle volte informi congerie di figure mostruose, erano animali o piante allusivi a passi dei due Testamenti, o sì veramente dei ss. Padri e de'più reputati scrittori ecclesiastici, come mi farò a dimostrare nella prossima Lezione.

Ora che vi ho indicati parecchi fra gli esempii migliori di quello stile lombardo che, avuto riguardo ai rozzi tempi, è da essere considerato come una prova della tanta civiltà italiana anche nell' epoche più buie per l' arte; ora che ho tentato di porvi innanzi congetture che valessero a spiegarvi la ragione di quel sistema d' ornare, permettetemi che io chiuda questa lezione, tenendovi breve discorso sopra un' altra sorte di sacre costruzioni, che, oltre le chiese, si manifestano splendide nei secoli di cui c' intrattenemmo; voglio dire i monasteri.

Sino dai primi secoli della Chiesa furono detti *monaci*, *anacoreti* od *asceti*, quegli uomini, che ritirandosi nella solitudine, vi consecravano la vita ad esercizii di pietà. Si dissero *cenobiti* quando viveano in comune. Tuttavolta prevalsero le parole *monaci* e *monasteri* per denotare gli ordini religiosi e le case che loro appartenevano. Un Paolo, che non è l'apostolo, si rifugiò nelle Tebaidi l' anno 159 dell'era nostra, ed è

(1) S. Bernardi. — *Apolog. ad Jul. ab. st. Theodori.* — Nel tom. I, cap. VIII, col. 539 dell'ediz. di Parigi 1690.

tenuto pel primo eremita. Un gran numero di cristiani seguitò l'esempio suo, e s. Pacomio li condusse a vita comune. Numerosi cenobii si fondarono nel 306 sulle terre di Palestina, secondo la regola imposta loro da s. Basilio. Pochi anni dopo s. Atanasio indi s. Martino poi nel secolo sesto s. Benedetto, piantarono parecchi conventi. Per altro fino al regno di Pipino il Breve, cioè sino al 741, le case degli ecclesiastici regolari non furono disgiunte da quelle dei laici. Si riunirono da poi in conventi, cresciuti presto a smisurata ricchezza, e divenuti asilo di civiltà, di cultura e di pace in mezzo alle guerre, alle rapine, alle stragi di ch'era contaminata la società. Fu allora che arti, lettere e scienze non ebbero altro ricetto migliore che in que' reclusorii, e colà rappiccandosi di gradino in gradino alla tradizione dei primi secoli della Chiesa, prepararono il rinascimento della civiltà e l' afforzarono coll' idea cristiana.

Nulla più resta de' monasteri primitivi, giacchè i più antichi che ancora si conservano non rimontano al di là dell'undecimo secolo. Dalle descrizioni che se ne leggono nei libri e nei cronisti, è da credere che tali edificii serbassero le disposizioni generali che veniano adottate nel cominciare delle comunità religiose.

Alcuni scrittori d' arte intravidero la più grande analogia fra i monasteri e i recinti sacri disposti vicino ai tempii dell' antichità pagana, per servire di abitazione a sacerdoti, com' erano, p. e., i *jeratei* del tempio d' Esculapio ad Epidauro, d'Apollo a Delfo, di Giove ad Olimpia. Secondo altri scrittori, le prime case conventuali ebbero a tipo le orientali di Bisanzio. Nè mancò chi le disse, e più ragionevolmente, imitazione di quelle de' Romani descritte da Vitruvio, e in parte ancor sussistenti a Pompeja. E infatti, al pari che nelle case romane, i conventi ebbero una gran corte interna a peristilio quadrilaterale, o, a meglio dire, *chiostro*, di cui neppur la presente, niun convento difetta. Tale chiostro, circondato

da spaziosi portici, diventava sito acconcio al passeggio, e mezzo di comunicazione fra i diversi appartamenti o celle che davano tutte sull'ambulacro di questa corte. Se una così fatta disposizione differisce da quella delle attuali nostre dimore, egli è perchè la forma di quest' ultime ebbe a subire grandissimi cangiamenti, mentre i monasteri rimasero gli stessi nelle diverse età e nei differenti paesi. Molte chiese, costrutte gran tempo innanzi che la vita monastica fosse conosciuta, come S. Paolo, S. Lorenzo, S. Gio. Laterano a Roma, diventarono più tardi conventuali, e quindi si adornarono di magnifici chiostri. Fra i quali il più ricco ed il più elegante insieme è quello appunto di S. Paolo fuori le mura, ammirando pel modo agile ed elegante col quale son disposte le colonnelle e le gentili tarsie marmoree che decorano gli archi. Questa, ch'è senza dubbio una delle più nobili produzioni architettoniche del medio evo, data dall' anno 1225.

Più antichi del testè accennato, sono, a Roma, i chiostri di s. Lorenzo e di s. Sabina, a Bologna quello annesso alla chiesa di S. Stefano. Altri si mostrano più spaziosamente sontuosi e svolgono nei lor colonnami le più fantastiche forme; quindi è che quello di S. Gio. Laterano scintilla di porfidi, di serpentini, di smalti dorati. Fra i chiostri più eleganti di stile lombardo non vanno dimenticati quelli del monastero di Subiaco poco lungi da Tivoli, di S. Zeno a Verona, di S. Salvatore ad Aix in Francia, della Cattedrale di Zurigo, singolare per le strane rappresentazioni della scultura; di S. Giorgio di Bocherville in Normandia, di S. Trofimo ad Arles, di S. Bertrando a Comminges, della chiesa di Fontenay in Borgogna, e finalmente il vasto e nobilissimo pel girar vario degli archi, che sta dappresso alla cattedrale di Treviri.

Magnifici luoghi tutti, ove qualche cosa di terribile come la tomba, d' infinito come il cielo, pare circoli per quelle volte, or gravi ora leggiere. In quel chiuso uniforme che sembra

non lasciare varco all' uscire, indovini il pensiero del cenobita che meditando la morte e l' immortalità, allontana in quel ritiro l' uomo dal secolo, volgendo ad ogni ora lo spirito verso le armonie del cielo ; intravedi quel misticismo d' idee sublimi, che non essendo impresso in niuna parte, ritraendo per certa guisa dell' infinito, trascina anche l'immaginazione fuori da tutti i limiti del finito. Oh! chi è lo scettico che non senta il cristianesimo nel chiostro cristiano, e nell' intimo animo non trovi fatta eccelsa quella grande parola *la pace nel Signore*, la quale ripetuta in que' ricinti, rivela tutta l'altezza dell' annegazione e l' ansia dell' incredulo sensualismo? Sotto quei sereni portici, in quell' augusto silenzio, la solenne uniformità non è tolta se non dalla vista della chiesa e del campanile, da cui, quando mesto, quando festivo, lo squillo della campana si spande pei colli e pei piani, a glorificare il nome di Dio, a convocare il popolo alla preghiera, a piangere i morti, a far infine presentire l' unione della parte immortale dell' uomo colle misericordie dell' Eterna Verità.

Nella ventura lezione tratteremo della scultura cristiana de' primi secoli considerata nelle sue tendenze, nei soggetti da essa presi a rappresentare, e nell' allegorismo ora storico, ora simbolico, da cui fu dominata.

BIBLIOGRAFIA.

Cordero. — *Dell' italiana architettura durante la dominazione longobarda.* — (Brescia, 1829, un vol. in 8.°).

Sacchi. — *Intorno all' architettura simbolica civile e militare usata in Italia nei secoli* VI, VII e VIII ecc. — (Milano, 1828, un vol.)

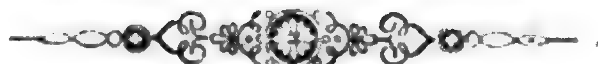
Hope. — *Histoire de l'architecture, traduite de l'anglais par A. Baron.* — (Brusselles, 1839, due volumi, uno di testo, l' altro di tavole).

Bard. — *Manuel général d'archéologie sacrée Burgundo-Lyonnaise*. Un vol. in 8.° — (Lione, 1844).

Osten. — *Die Bauwerke der Lombardei von 7.ten bis 14.ten Jahrhundert* — (Darmstadt, 1846-50, ne uscirono soltanto sei fascicoli).

Piper. — *Mythologie und symbolik der christlichen Kunst*. — (Un vol. in 8.°, Weimar, 1839).

De Caumont. — *Abécédaire ou Rudiment d'Archéologie*. — (Due volumi, Parigi, 1851-53. V. quello che tratta dell'architettura religiosa.



QUINTA LEZIONE.

La scultura cristiana dei primi secoli e le sue rappresentazioni allegoriche.

La scultura cristiana porta ne' suoi concetti, ma più ancora nel modo della sua rappresentazione, elementi che mal s'accordano all' ideale classico, come fu concepito dalla immaginazione degli antichi, e posto in atto dall'arte greca. E di fatti, quella dei primi secoli inspirati dal cristianesimo, s' indirizza essenzialmente all'anima disgiunta dal mondo esteriore e raccolta in sè stessa. In onta a ciò, ella questa scultura si tien più lontana dall' alto segno spirituale che non gli stessi rozzi mosaici e le rozze pitture. E la causa (anche fatta astrazione dall'imperizia degli artefici) si collega in certo qual modo all'essenza medesima di quest'arte; imperciocchè la personalità spirituale, la profondità mistica, gli slanci del cuore e i movimenti dell' animo (questa gran tela su cui si esercita la mente dell' artista conformantesi alla civiltà cristiana) non sono altrimenti oggetti, ai quali la semplice forma fisica in sè stessa, o meglio dire la materia nella sua realtà sensibile, possa fornire elementi che sieno accomodati perfettamente all' indole della scultura. Quest' arte, per comparire in tutta la monumentale grandezza, ha mestieri di far spiccare le bellezze del-

Alle notate cause, congenite all' indole sua, che impedirono alla statuaria di salire allo spiritualismo religioso, altre se ne aggiunsero venute dalla tristezza dei tempi e dalle mani stesse ch' erano chiamate ad esercitarla. Gli artisti, pur seguitando nei primi secoli della Chiesa le tradizioni plastiche dell' arte pagana, le peggiorarono, appunto perchè il principio religioso, abborrente dagl'idoli e dal sensualismo, loro vietava di studiare i capolavori greci ed il naturale. Quindi è che le molte sculture improntate sui sepolcri e su altri marmi cristiani dal terzo sino al sesto secolo, serbano sì le dignitose movenze di Roma pagana, quel panneggiare largo e grave, ma danno nel tozzo, nel goffo, nell'incompiuto, quando vogliono mostrarci le umane proporzioni.

Codesto ci viene chiaramente dimostrato da parecchi bassirilievi del quinto e sesto secolo che serbansi ancora nelle chiese di Ravenna, e che non possono lasciar dubbio sull'epoca loro, imperocchè portano iscrizioni o monogrammi che si riferiscono a personaggi di cui è autenticata l' età. Tali sono que' due gran lastroni convessi di marmo che veggonsi nella cattedrale, in cui stanno scolpiti animali simbolici, ed un' iscrizione che li raccerta eseguiti per ordine di s. Agnello vescovo ravennate nel sesto secolo: tale è il trono vescovile di s. Massimiano nella sesta chiesa, stupenda opera in avorio del quinto secolo, ricchissima di quegli animali simbolici su cui fra breve terrò discorso. È pure monumento importante a provare quanto sopra affermai, quel pezzo d'ambone che sta nella chiesa de' ss. Gio. e Paolo della stessa città, nel quale veggonsi le immagini di questi due apostoli. L'iscrizione che vi sta sopra dice come tale bassorilievo fosse fatto eseguire da Adeodato primo stratore dell'Esarca nel 597. Troppo dovrei prolungare questa lezione se volessi anche soltanto far cenno di tutti i marmi ravennati di epoca certa, che manifestano lo stato della scultura nei tre secoli ricordati e nel susseguente, e servono a me-

glio provare, essere la preziosa città dopo Roma il più insigne museo dell'arte cristiana primitiva.

Più tardi, cioè dall'ottavo secolo al dodicesimo, le figure, specialmente de' bassi rilievi, non sono tondeggiate nelle superficie, ma invece perfettamente piane; per la qual cosa si scorge a primo sguardo, avere l'artefice abbassato col suo scalpello di poche linee il fondo, e con questo miserabile artificio essere pervenuto a far uscire un che di ricordante uccelli, quadrupedi ed uomini, con foggie le più goffe che dir si possa. Le parti interne, anzichè apparire spiccate col rilievo, son distinte con un solco imperito assai, che fa le viste di delineare deformi sì, ma pure gli occhi, il naso, la bocca, le pieghe delle vesti. Per andare convinti ch' io non esagero in questi caratteri della scultura usata dall' ottavo all' undecimo secolo, basta guardare p. e. le formelle del cancello corale di s. Clemente in Roma, senza dubbio scolpite nell' ottavo secolo, perchè portano il monogramma di papa Giovanni IV, e il puteale che sta nel mezzo del cortile di s. Gio. Laterano, e le poche sculture a basso rilievo fuori della porta maggiore di santa Sabina, resti della basilica del settimo secolo, e i fregi di s. Prassede, lavori di quell' età, e i capitelli dell' abside in santa Sofia di Padova, scolpiti senza dubbio allora, e i parapetti delle logge interne del nostro s. Marco. Per ultimo si confrontino colle sculture qui notate, le monete longobarde del ducato di Benevento coniate dal 787 all'841, e si vedrà come sia in esse lo stile medesimo dei marmi ora accennati.

Dopo l' undecimo secolo, ammigliorandosi tutte le altre arti, si fa men peggiore anche la scultura, e sparisce quella tanta imperizia, la quale s' accontentava di spiccar le parti con isgarbati e scorretti contorni, senza tondeggiarle mai. Ma non è da credere per questo che lo scalpello raggiungesse, neppur allora, anche lo scarso merito del mosaico e della pittura. E questo per le ragioni su esposte, a cui forse è da

lennemente disdetta l' arte loro. E se per caso, dopo il santo lavacro, se ne fossero occupati di nuovo, venivan senza pietà posti al bando.

Sì fatto abborrimento alle immagini umane non era nei cristiani originato solo dal timore d' essere accusati d' idolatria dai pagani, ma più fors' anche dalla volontà di seguitare le prescrizioni giudaiche ch' essi teneano per gran parte base e fondamento della novella religione. Imperocchè Gesù Cristo avea già detto nel Vangelo: *Non pensate ch' io sia venuto per annullar la legge od i profeti; io non son venuto per annullarli, ma per adempierli.* — La Chiesa tenevasi dunque rinnovamento della Sinagoga, e perciò i cristiani non voleano rappresentare la divinità coll' aspetto umano, siccome cosa ch' era nel culto ebraico severamente punita dall' Esodo, il quale imponeva di non fabbricar *dei nè d' argento nè d' oro.*

Ma se gli Ebrei, per timore di cader nell' idolatria, evitavano di rappresentare gli esseri divini sotto sembianze d'uomo, non abborrivano per altro nè l' arte, nè veruna di quelle figure di cui ella potea giovarsi per dar significazione e bellezza agli edifizii specialmente sacri, come ho già dimostrato a pag. 151 del primo volume.

Era naturale che il cristianesimo, conservando le antiche norme della Sinagoga nella maggior parte dei nuovi riti religiosi, dovesse conformare l' ornamento delle proprie chiese a quel sistema. Ma poveri e perseguitati com' erano sul cominciar dell' era i cristiani, non solo tralasciarono di decorar la chiesa all' antico modo ebraico, ma neppur la costrussero, contentandosi di esercitare il culto divino o nei nascondigli delle cripte, ovvero nelle private abitazioni dei più zelanti difensori del Vangelo, o in picciole cappelle che, come abbiamo visto in altra Lezione, ebbero nome di *Adrianee.*

Quando per altro sul principio del terzo secolo essi respirarono aure più libere, nè più furono decimati dalle perse-

cuzioni imperiali, e poterono, così in Oriente come a Roma, elevar molte chiese, cessò per essi quel tanto timore di meritare, colle opere del pennello e dello scalpello, accusa d'idolatri, e parecchie ne vollero eseguite a decorazione de' sacri ricinti. Pitture e sopra tutto sculture simbolicamente sacre, pare per altro che non comparissero nelle chiese, e forse neppure nelle catacombe, prima di Costantino. Eusebio, contemporaneo scrittore della vita di questo principe, è infatti il primo che ne mova parola nella descrizione che ci lasciò di s. Sofia a Costantinopoli, basilica eretta primitivamente da questo imperatore. Egli accenna ai cervi, alle colombe, ai delfini che la decoravano, e ch' egli ci presenta come sacri segni d' adorazione di cui era circondato l' altare. Molti di questi simboli, e tanti altri che ci son ricordati dai susseguenti scrittori, parrebbe non si dovessero ritenere come venuti direttamente dal cristianesimo, giacchè tanto si raccostano ai pagani, da simigliare quasi imitazioni di quelli, lo che tentò provarci in alcune dottissime dissertazioni il sig. Raoul-Rochette, e prima di lui, ma senz' appoggi di autorità, l' inglese Hope.

Si rifletta per altro che quell'Orfeo, al suono della cui cetra si ammansano le belve, quelle colombe, quei cervi, quei pavoni e quelle viti che si rinvengono scolpiti o dipinti così nei pagani che nei cristiani monumenti, non erano altrimenti numi cui il gentilesimo sacrasse adorazione, ma semplici immagini decorative od emblematiche, e che quindi imitandole i cristiani, non potevano ingenerare il sospetto di peccare per idolatria. Si aggiunga inoltre, che i seguaci di Cristo, nell' epoche di Costantino, i primi che potessero liberamente usare dell' arte al decoro della chiesa, non erano in grado (come già notai nella prima Lezione di questo secondo volume) da un giorno all' altro d' inventare nuove allegorie e nuovi simboli, ch' è quanto a dire, foggiare il pensiero a modi tanto più difficili da essere compresi, quanto più si dilungavano dalle idee

comuni. Riflette benissimo il Rumohr nel suo ingegnoso libro sull'arte italiana (1), che il simbolo artificiale richiede, *per esser fatto intelligibile, che l'idea ed il pensiero, ai quali esso mira, sieno già compiutamente esistenti nello spirito dell' osservatore:* I primi artisti che eseguivano quei simboli, sia che fossero pagani essi medesimi, o veramente figli di padri pagani, aveano di certo passati i prim' anni, e molti anche tutta la giovinezza, fra mezzo alla religione degl' idoli. S' aggiunga, che togliendo al paganesimo molti de' suoi fregi architettonici, i cristiani neppur poteano sospettare di commettere atto irriverente contro il culto novello, perchè in quei fregi stavano o fogliami od animali capricciosi, che nulla avean che fare con quelli che i Padri della Chiesa chiamavano idoli, i quali altro non erano che i simulacri degli dei e de' semidei dell' antica mitologia. Che infatti fosse nello intendimento dei primi cristiani di non recare offesa alcuna alla religione del Vangelo imitando l' ornamento pagano, possiamo dedurlo dai due fatti seguenti:

1. Che molti tempii del paganesimo, e specialmente i rotondi, si conservarono per uso del culto cristiano: come furono p. e. a Roma il Panteon, il tempio preteso di Bacco, ora santa Costanza, s. Stefano Rotondo, una chiesa a Nocera.

2. Che quando dovevasi alzare una nuova basilica, si ponevano in opera quasi sempre gli avanzi scolpiti di marmo che aveano già prima servito ad edificii pagani, e in questi avanzi erano spesso intagliate aquile, teste degli dei Mani, e perfino teste di Giove.

Per altro, quelle stesse rappresentazioni allegoriche che i cristiani erano costretti a togliere, per le ragioni anzidette, dal paganesimo, avevano il loro sostegno nella Bibbia o nelle opere de' Padri della Chiesa e sempre alludevano a passi delle

(1) *Italienische Forschungen.*

sacre carte. Tanto è ciò vero, che dove la Bibbia non veniva loro in soccorso, si astenevano dal convertire in emblemi della nuova legge le immagini tolte dalla religione precedente. Infatti non avviene mai di veder usati dai cristiani nè i bucranii che stavano sui fregi e sulle are antiche, nè gli encarpii, nè le maschere, nè i litui, nè molti altri fra gli ornamenti emblematici frequentissimi nelle costruzioni sacre e profane di Roma antica, ma non acconci al cristianesimo, perchè non giustificabili colle sante pagine.

In un solo caso però sembrerebbe questo fatto venir contraddetto, ed è in quella figura sì ripetuta sulle arche cristiane, in quell'Orfeo, cioè, che suonando la cetra, acquieta le fiere e le attira a sè. Ma anch'essa, se nel vecchio e nuovo Testamento non trova un appoggio, si fortifica per altro di una opinione che correva fra i Padri della Chiesa appartenenti ai primi secoli dell'era, cioè che il preteso *inno d'Orfeo*, conosciuto sotto nome di *Palinodia*, fosse ed una ritrattazione del paganesimo, ed un prodromo alle dottrine della nuova religione. Egli è per questo che Eusebio disse, essere Orfeo che addolcisce i costumi un' effigie del Cristo, il quale porta la parola della verità fra gli uomini. Molte altre fra le allegorie de' cristiani si trovan pure scolpite o dipinte nei monumenti pagani; ma, come ho già detto, quelle hanno nella Bibbia o nei Padri la ragion loro. Gioverà accennarne alcune a conferma dell' asserto mio.

Quell' uomo in ogni parte dell' archeologia dottissimo, ch' è il citato Raoul-Rochette, proponendosi, nelle sue dissertazioni sulle antichità de' primi secoli della Chiesa, di provare che ogni rappresentazione dell' arte cristiana primitiva fosse tolta a prestito dalla pagana, fu sollecito di poterci dimostrare come la figura del *buon pastore* con la pecora in collo, la quale veggiamo in quasi tutte le pitture delle catacombe ed in moltissimi sepolcri cristiani dei primi secoli, fosse imitata da

altre consimili che stanno nei monumenti pagani. Nè la cosa può negarsi di certo; ma pare che il dotto archeologo non ricordasse, come nella Bibbia si trovino passi che devono fuor di dubbio aver dato ai cristiani l' idea di tale allegoria, senza bisogno che l' accattassero dai gentili. Tutto il capo XXXIV di Ezechiello è consecrato a raccontare come il Signore darà un ottimo ed unico pastore alle pecorelle mal regolate. E nel Vangelo di s. Giovanni Cristo dice: *Io sono il buon pastore il quale dà la sua anima per le sue pecore.* Vedendo poi nei bassi rilievi, specialmente dei sepolcri, quasi sempre esservi nel mezzo quel pastore colla sua pecorella sulle spalle, si scorge chiaramente come si volesse alludere alla parabola raccontata da s. Luca della pecora smarrita, la quale, trovata dal *buon pastore,* fu da lui raccolta e portata sulle spalle giulivamente a casa.

Le colombe rinvengonsi anch' esse frequentemente scolpite nei sepolcri pagani, ma sicuramente usandole i cristiani allusero a quei passi del Vangelo ove è detto: *Siate semplic[i] come le colombe,* e vollero, come dice Tertulliano, denotare i[l] simbolo della redenzione operata da Gesù Cristo.

I cervi, che così spesso si veggono negli ornamenti d[e'] pagani, si figuravano invece entro alla chiesa cristiana vici[ni] ad una vasca d' acqua e bramosi di dissetarvisi, appunto pe[r]chè si voleva richiamare il canto del pentito Davidde, imm[a]gine del peccatore ravveduto, quando dice nel salmo XLI: [In] *quel modo che il cervo desidera la fonte dell' acque, così ti d[e]sidera l' anima mia, o Signore.* Veniva poi raffermato nei c[ri]stiani il desiderio di rappresentare il cervo come immagine d[ei] penitenti, perchè correva a que' giorni la falsa opinione, c[he] questo animale, quando incontrava un serpente velenoso, lo u[c]cidesse e lo mangiasse, poi accortosi dell' inghiottito vele[no] corresse ad una fonte d' acqua purissima, ne bevesse gr[an] quantità, indi vomitasse il veleno, appunto come i peccat[ori]

ravveduti che, abbeveratisi alle fonti di religione, rigettano il veleno de' vizii (1).

Se le favolose sirene tanto servivano alla lubrica mitologia degli antichi, pur tornavano di qualche uso anche per la simbolica de' cristiani, i quali ricordando quelle parole d'Isaia al capo XIV, v. 22: *Saltavano quivi e rispondevano le sirene nel tempio della voluttà*, designavano il fantastico mostro, come allusione alle tentazioni del demonio. Imperocchè conservavano essi la favolosa credenza dei gentili, che le sirene cioè molcessero con insidiosi canti i navigatori per addormentarli, e quindi straziarne le carni. Perciò intendevano significare con esse i pericoli e i danni delle tentazioni diaboliche, vale a dire, secondo gli scrittori sacri dell' undecimo secolo, non solo le lascivie del senso, ma le pompe e la musica de'teatri.

Se l' aquila nel paganesimo servì a mostrare la potenza vendicatrice di Giove, pei cristiani fu simbolo di elevatezza e di celeste ispirazione, giacchè quel nobile volatile vollero emblema degli alti concetti di s. Giovanni e ricordanza, ora dell'aquila cui egli diè tanta mistica grandezza nell'Apocalisse, or dell' altra di cui favella Ezechiello, siccome castigo ai tiranni della Giudea. Poi i sacri testi e s. Agostino ci dicono,

(1) Questa significazione simbolica dei cervi, come pure quelle di parecchi altri animali di cui parlerò in seguito, ci vien data da un singolarissimo manoscritto della prima metà dell' undecimo secolo, conservato nella pubblica biblioteca di Vienna, e intitolato *Phisiologus*. Il sig. Gustavo Heider lo pubblicò colà nel 1851 in una bellissima edizione corredata di *fac-simile* degli animali simbolici delineati nel mss., e, quel ch' è meglio, di eruditissime note le quali attestano le molte e sicure cognizioni dell' editore in fatto d' archeologia del medio evo. — Gli animali simbolici di cui si noverano le proprietà e le allusioni in questo mss. sono ventisette, cioè il leone, la pantera, il liocorno, l' idro (animale ignoto), le sirene, la jena, l' onagro, l' elefante, l' antilope, la serra (pesce che alla descrizione parrebbe un cetaceo), la vipera, la lucerta, il corvo, la capra, la volpe, il castoro, la formica, il riccio, l'aquila, il pellicano, il gufo, la folica, la pernice, lo struzzo, l' upupa, la calandra, la fenice. — Alcuni altri mss. dell' undecimo e del susseguente secolo col titolo di *Phisiologus*, trattano degli animali simbolici, ma non sono nè sì completi nè sì diffusi come quello di cui ora toccai.

come il cristiano debba rinnovarsi al pari del rostro dell'aquila, per prepararsi a ricevere il corpo di Gesù Cristo. Imperocchè gli antichi credevano che a questo re degli uccelli invecchiando si facessero pesanti l'ali e s'intenebrassero gli occhi, quindi per liberarsi da tale infermità si bagnasse nelle fonti d'acqua viva, poi salisse fino al sole, e colà perdesse la gravezza dell'ali e ricuperasse la vista.

Per certo la vite fu attributo del nume più crapulone della mitologia Bacco; ma non per questo è da inferirne che da quell'immondo culto i cristiani traessero que' tanti tralci di vite, coi quali adornavano i loro dipinti e le sculture architettoniche. Eglino ne rinvenivano il fondamento nel Vangelo, poichè il Signore avea detto: *Io son la vite, e il mio padre è l'agricoltore. Io son la vite e voi siete i tralci.*

Il serpente nel gentilesimo era sacro ad Esculapio; ma anche per i cristiani lo avea fatto sacro Gesù, quando avea detto: *Siate prudenti a guisa del serpente.* In generale, per altro, i cristiani amavano di considerar questo rettile come l'immagine del demonio, ricordevoli di tutti quei passi della Genesi, d'Isaia, di Geremia e sopra tutto dell'Apocalisse, in cui il serpente è sempre offerto come il nemico dell'uman genere.

La pantera è nelle sculture e pitture del paganesimo frequentemente rappresentata come compagna ai giochi e alle feste di Bacco, e la vediamo di spesso guida del suo ilare carro. Ma pei cristiani era allusione ad un passo del profeta Osea quando dice del Signore: *Io sarò come pantera ad Efraim* (cap. V, v. 14). Ed oltre a ciò la teneano simbolo dell'ira del Redentore contro il demonio, giacchè credevano che la pantera si adoperasse di continuo a distruggere i draghi, che in quelle grosse età stimavansi demonii lanciati dall'inferno a tormentare gli uomini.

Sarebbe sicuramente sfarzo di troppo facile erudizione il dimostrare quanto la capra venisse usata nelle rappresenta-

zioni dell' antica mitologia o come animale sacro, o come vittima; ma non è di certo inopportuno il dire che i cristiani, considerando la capra animale previdente ed oculatissimo, la reputassero emblema della veggenza di Dio ed anche allusione a quei numerosi passi della Cantica de' Cantici, in cui si traggono immagini e comparazioni dalle capre saltanti pei monti.

La favolosa fenice che invecchiata rinnova sè stessa abbruciandosi entro al suo nido, è figurata frequentissimamente ne' monumenti egizii come simbolo di eternità, e in tale significato la rappresentarono pure i Romani in una moneta greca di Antonino Pio, ed in un sarcofago antico, riportatoci dal Fabretti. Ma fu pure emblema caro ai cristiani perchè tenuta, secondo i Padri della Chiesa, significazione de' due Testamenti, de' quali la memoria durerà eterna.

Pochi emblemi dovrebbero considerarsi più pagani della palma; giacchè gli antichi effigiavano di frequente questo albero come significazione di fecondità, e talvolta di longevità; gli Egiziani rappresentavano Iside con una palma a lato, ed i Greci tenevano sacra la palma, sotto la quale credevasi che Latona avesse dati in luce Diana ed Apollo. I Romani poi la volevano improntata sulle medaglie di quegl' imperatori che procurarono a Roma prosperità ed abbondanza. I cristiani per altro trovavano nelle sacre carte ricordata di frequente la palma, e quindi la adoperavano come un simbolo del culto loro. Salomone l' avea fatta scolpire in più luoghi del suo tempio; Giobbe la considerò come un segno di lunga vita; il Salmista paragonò la prosperità del giusto al fiorire della palma, e nella Cantica è detto alla mistica Chiesa: *La statura tua è simile alla palma.* Quindi è che codest' albero parve al teologo Origene indizio di quella vittoria che lo spirito deve riportare sopra la carne; e s. Ambrogio considerò il tronco durissimo della palma come immagine della vita austera; ed

i rami carichi de' tardi suoi frutti, come quella della salute eterna ottenuta con le privazioni.

La nave in pieno mare dovrebbe pure risguardarsi attributo intieramente pagano, perchè i filosofi antichi, reputando la morte quasi porto preparato al termine di un lungo viaggio, assomigliavano la vita ad una navigazione sopra un mare seminato di scogli. Noi vediamo però soventi volte codesta nave nelle pitture e sculture cristiane, ove senza dubbio essa rappresenta la Chiesa, perchè, giusta le Costituzioni apostoliche, quella dovea aver figura di nave; alludendo così alla mistica navicella di s. Pietro. Anche s. Ambrogio accenna la nave arborata come allegoria della Chiesa, e l'albero dell'una trova rispondente alla croce dell'altra.

Il pavone che sì di frequente troviamo fra gli ornamenti della Chiesa cristiana, parrebbe intieramente tolto a prestito dal paganesimo, perchè lo sappiamo consecrato a Giunone, ed anche, specialmente nelle monete, posto a significare le apoteosi delle imperatrici. E per dir vero la Scrittura non accenna al pavone, se non come ad uno degli uccelli più rari che le navi d'Hiram portassero dall'India a Salomone; nè san Girolamo lo volle considerato se non quale simbolo del popolo ebreo. Agli antichi cristiani presentava per altro, al paro che ai gentili, l'idea d'immortalità, perchè s. Agostino, dicendoci essere la carne di questo uccello incorruttibile, ci vuol provare che i dannati possono eternamente durare nel fuoco.

Troppo sarei lungo se tutti volessi qui ricordare i simboli, che, somiglianti in qualche parte a rappresentazioni pagane, intendevano a richiamare soltanto sentenze dell'antico Testamento e dei Vangeli. Parecchi per altro di questi simboli si appoggiano intieramente alle sacre Scritture, e solo una cavillosa critica può ancora ostinarsi a crederli originati da riti pagani, fusi per tradizione nel cristianesimo. — Tali era-

no, p. e., le allegoriche forme di cui rivestivansi i quattro Evangelisti, le quali consuonavano intieramente a quei passi di Ezechiello e dell'Apocalisse, ove ricordavansi i propagatori della santa parola del Cristo, sotto aspetto d'aquila, di vitello, di leone e d'altro animale che avea faccia quasi simile ad uomo, e che l'arte in seguito presentò sotto figura d'angelo.

Aveva pure il suo sostegno negli scritti di s. Giovanni, l'agnello cinto d'aureola, che si di frequente vediamo nelle sculture e nelle pitture cristiane rappresentare il Verbo umanato. Era s. Giovanni che avea detto nel Vangelo: *Ecco l'agnello di Dio che toglie i peccati del mondo;* era s. Giovanni che nell'Apocalisse presentava l'agnello in mezzo ai Patriarchi ed agli Evangelisti, nell'atto di aprire il mistico libro, e di esser da quelli adorato: era s. Giovanni che voleva tutte le creature invocassero benedizione dall'Agnello divino, ed a lui intuonassero inni d'onore. Nè i cristiani aveano dimenticato, come Isaia adombrasse il sagrificio di Gesù Cristo in quel povero agnello che si sta muto dinanzi a chi lo tosa, e sarà condotto, al paro di pecorella, al macello.

E le pecore che vediamo si spesso nei sepolcri cristiani essere emblema, ora degli Apostoli, ora dei fedeli che adorano il Cristo, diventavano anch' esse immagine delle parole della Scrittura, la quale in infiniti luoghi mostra i cristiani simili a pecorelle che si stanno raccolte intorno al buon pastore.

Si è parlato da molti lungamente intorno al pesce come simbolo cristiano; ma gli espositori delle sacre antichità, ce lo mostrano indicato come tale dai sacri interpreti anzichè direttamente dalla Scrittura. Per altro mi pare che anche nel Vangelo possa trovarsi il pesce accennato come emblema dei battezzati, giacchè è s. Matteo che dice, essere il regno dei cieli pari ad una rete gettata in mare, che raccoglie ogni sorta di pesci, e san Giovanni narra nel cap. XXI quella

pesca miracolosa, che vien tenuta allegoria de' cristiani raccolti intorno al Salvatore.

Ma oltre i simboli ricordati e molti altri che per brevità qui tralascio, gli artisti cristiani ponevano nelle chiese e sopra i sepolcri, allegorie per lo più scolpite a basso rilievo, che, a stretto senso, non dovrebbero considerarsi siccome tali, perchè porgono rappresentazioni storiche dell' antico Testamento. In onta a ciò non cessano di essere indicazioni allegoriche, perocchè non altra cosa vogliono significare se non allusioni ai beni che Gesù Cristo largì agli uomini col mezzo del suo sagrificio.

In tal novero va posta, per esempio, quella scena tanto ripetuta nei sepolcri cristiani che figura Giona inghiottito dalla balena, il quale dopo il terzo giorno vien vomitato a Ninive, ove entra a predicare la penitenza ad un popolo di gentili. Questo miracolo, secondo s. Girolamo, accenna a Gesù Cristo che risorto da morte dopo tre giorni, col mezzo degli Apostoli annuncia a tutte le genti il Vangelo. Così Mosè nell' atto di far iscaturire l' acqua rappresentavasi, perchè lo stesso s. Girolamo lo avea assomigliato a Cristo, il quale secondo s. Paolo (son parole di questo luminare della Chiesa) *produsse immense fonti, cioè gli Apostoli da cui sgorgarono torrenti di verità.* Egualmente Mosè che si leva la calzatura, annunciava ai fedeli come dovessero rinunciare alle cose terrene. L' ebreo legislatore in atto di ricever sul Sinai le due tavole, indicava che i cristiani doveano rispettare l' antica e la nuova legge. Giuseppe venduto dai fratelli richiamava la storia del Cristo perseguitato dagli Ebrei. I vasi pieni di manna rimembravano i beneficii del cristianesimo, l' Eucaristia, la parola divina predicata agli uomini. Noè e la sua arca ponevansi come allusioni all' ira di Dio ed alla redenzione ch' egli preparava all' umanità. Daniele nella fossa de' leoni significava il Redentore perseguitato da' Giudei. Il sagrificio d' Isacco

adombrava quello del Salvatore e la risurrezione. Sansone che porta sulle spalle le porte di Gaza, era il Cristo che rompe quelle dell'inferno. Il trionfo di Davidde su Golia denotava la vittoria de' cristiani sui loro persecutori. La storia di Giobbe scolpita sui sarcofagi frequentemente, insegnava ai cristiani a soffrire con coraggio le miserie della vita e a sottomettersi alla volontà del Signore.

Queste, a vero dire, più che rappresentazioni allegoriche di un fatto, son fatti che servono a velo e spesso a specchio d'altri più intimamente legati all' essenza del cristianesimo; e siccome tali, ben si meritano di venire anche oggidì figurati nella scultura e pittura sacra. Ma non sarei della opinione medesima rispetto a quelle composizioni propriamente allegoriche, le quali, abbandonando il campo della storia, travestono un'idea con attributi ed immagini atte soltanto a ricordarla; imperciocchè l' allegoria *è rappresentazione inventata dall' intelletto, in cui i personaggi o i fatti non hanno esistito mai; è concetto nascosto sotto il velame d' immagini che valgono letteralmente cosa diversa*; è in una parola un indovinello, il quale chiedendo, a fine di essere compreso, l'acume del pensiero, non tocca il cuore, e quindi tramuta falsandolo il principal mezzo a rendere oggidì l'arte efficace, cioè, l'espressione evidente. Ora che vi ho brevemente esposti i fatti che costituiscono l' allegorismo cristiano dei primi secoli, concedetemi che io chiuda questa Lezione con alcune considerazioni, miranti a provare la inopportunità dell'allegoria, sì nell'ordine ecclesiastico che nel civile, quando vi sieno fatti da rappresentare, i quali manifestino ad evidenza la grandezza di un'idea. Di ciò ho già toccato nella terza Lezione dell' altro volume, ma qui bramo aggiungere più calzanti considerazioni a rinvigorire il qualsiasi mio avviso.

Quel pio e brav' uomo ch' è l'Overbeck, di cui altamente onoro l' ingegno, la deferente benivoglienza a me, con animo

riconoscente ringrazio, stimò che si avrebbe potuto rendere più popolari le idee religiose, rappresentandole sotto veste allegorica; e per questo ci diede figurata la povera famiglia che porta la croce, per indicare le sofferenze dell' umano pellegrinaggio ; Gesù fanciulletto che s'adopera a costruire la croce nell' officina di Giuseppe, per alludere ai sacrificii del lavoro manuale, che esser devono confortati dall'idea religiosa. Tale pensamento non nuovo, giacchè il Pussino ce ne offrì un famoso esempio nei sette sacramenti, dopo di aver dato mezzo all' insigne Alemanno di presentarci composizioni di mirabile bellezza, fu seguitato recentemente in Francia dal Signol, il quale ne' suoi quadri esprimenti, l'uno la morte del cristiano, l' altro il giusto risvegliato nel giorno finale, ci porse composizioni veramente ricche di cristiana pietà. Ma tanto il Pussino , quanto l' Overbeck, il Signol e molti francesi e tedeschi, che parteggiano per l' allegoria religiosa, non badano, mi pare, ad una cosa importante; ed è, che ove i fatti sono per se stessi ricchi d' affetto, il volerli presentare sotto apparenze allegoriche, è un raffreddarli d' assai, un renderli d' intelligenza difficile a quello stesso osservatore, che guardandoli fuori di sì gelida scorza, pure saprebbe commuoversi (1).

E questo ch' io dico delle allegorie religiose, è da essere applicato, a ben più giusta ragione, a quelle semplicemente storiche; perchè queste non trovano sostegno neppur nella tradizione sacra, ch' è spesso norma a quelle. O sono esse allusive a fatti poco importanti, ovvero sono dirette a gonfiare la vanità di qualche sedicente mecenate ; e perchè allora far complici le arti di una inutilità o di una bassezza ? Ovvero sim-

(1) Meglio assai mi piace il sistema allegorico usato dall'Orsel e dal suo amico Perin , nelle due cappelle di nostra Donna di Loreto a Parigi , ove questi due artisti ci porsero, in tante scene avvivate da grande poesia, l' influenza benefica della Vergine sulle azioni , in apparenza più comuni, della vita umana.

boleggiano avvenimento onorevole ed utile; e perchè in tal caso non rappresentare quell' avvenimento medesimo come ce lo narra la storia? Io non ho mai capito perchè si impiastriccino allegorie sulle battaglie di Napoleone e sulla gloria di Dante. E non sarebbe mille volte più istruttivo e più dilettevole, mostrarci il gigante della guerra in qualcuno di quei fatti, i quali possono manifestare e l'altezza della mente e lo imprendimento unico dell' animo suo? E l'Allighieri, il gigante della poesia, quanto non ci richiamerà meglio idee conformi alle sventure sue ed all' immenso poema cui posero mano e terra e cielo, se in luogo di farlo coronar dall' Italia e dalla Poesia, lo figureremo nel monastero di Pontecorbo nell' atto di chiedere al buon monaco un asilo di pace?

Gli antichi aveano forse più ragione di noi di valersi delle allegorie e delle apoteosi allegoriche, perchè a figurarle si valevano di quelle divinità stesse, che nella origine loro erano significazione allegorica de' grandi fatti cosmogonici o delle leggi fisiche che reggono il mondo. Ma noi non possiamo far ciò senza mostrarci insignificanti, oscuri, ed aggiungerò anche pagani. — Dice benissimo quell' alto ingegno del Guizot: « che non è se non usurpando i diritti della poesia, che » la pittura o la statuaria si permettono la allegoria; usurpa- » zione quasi sempre di esito infelice. Per comprendere un » quadro (prosegue egli) noi abbiamo bisogno, il più delle » volte, che ce ne venga indicato il soggetto; che sarà poi se » il soggetto esso medesimo ha mestieri d'essere spiegato? Que- » sto è il caso dell' allegoria. Il poeta che può disporre del » tempo necessario per isvilupparla, ce la fa concepire senza » pena; egli giunge qualche volta ad interessarci, portandoci » a seguitarne tutte le gradazioni. Il pittore invece non può » che presentarcela allo sguardo, e ciò sicuramente non basta. » Tutto l'interesse d'una allegoria riposa dunque sul suo svol- » gimento, sulla sua applicazione; e la pittura come la scultura

» non possono nè svolgere, nè applicare; esse si limitano a » far vedere. » Sin qui il profondo pensatore francese, il quale bene espresse coll'acutezza del suo ingegno, ciò che tutti già or sentono, che l'allegoria cioè è moneta fuor di corso, buona solo per gli archeologi. Un tempo letterati e pubblico si divertivano a dare e a sciogliere gl' indovinelli dell' allegoria, ma ora dinanzi a quel grande realismo di cui la scienza e l'esperienza c' infondono ogni dì meglio l'amore, e pubblico e letterati s' annoiarono di ciò che sostanzialmente deve andar di piè zoppo, perchè falso.

Tutti hanno capito che la pittura ha per iscopo di mostrare le apparenze degli oggetti che esistono e anche che non esistono, come ad esempio i numi della favola, gli spettri ecc. Se in luogo di ciò ella tenta di rappresentare idee puramente astratte, forza è che, in onta della maggiore abilità ad incarnarle nella forma, ella non riesca a dar loro la vita che non possono avere. Miserabile condizione del problema! a cagione dell' impersonalità stessa dell' idea, la quale dev'essere rappresentata dall'allegoria, è mestieri che il dipinto si rimanga, come a dire, sagrificato e che il pittore vi cancelli tutte le manifestazioni troppo vive della vita! Stranissimo viluppo, in cui la forma molesta l' idea, e l' idea nuoce alla forma.

Lasciamo dunque, noi Italiani, ai popoli del settentrione quel bisogno ch'hanno di porre, nelle produzioni del pennello e dello scalpello, immagini allegoriche; bisogno che s' attaglia alla meditativa e profondamente pensatrice indole loro, ed al loro cielo misteriosamente avvolto di brume. Lasciamo agli antichi lor maestri, quelle fantasticherie, di armare la morte da cavalier errante, di porla guardiana alla casa dell' opulento, di farla persino danzare cogli uomini e col peccato; idee che frullarono pel capo, sino di quei grandissimi ingegni che erano Alberto Durero, Luca di Olanda e l'Olbenio. Lasciamo a Rubens le sue paganamente ridicole allegorie sul matrimo-

nio di Maria de Medici con Enrico IV di Francia. Lasciamo finalmente a Lebrun ed a Van der Meulen le loro farragginose composizioni emblematiche, in cui la vasta parrucca di Luigi XIV è cinta d'alloro dalla Fama, dalla Storia, dall'Onore, dalla Prudenza e da tutte le virtù che quello sfarzoso monarca non ebbe, o almeno non ebbe sempre; e noi, tributata ammirazione (senza però volerne seguitare il principio) alle sapienti allegorie di Raffaello, se pure possano dirsi tali, ripetiamo sempre quella savia massima d'un moderno trattatista delle arti, *essere nella scultura e nella pittura primo obbligo quello di mostrarsi chiare, anzi evidenti, per poter diventare in seguito interessanti ed utili.*

Vi sarebbe sì un genere di allegoria che molto mi piacerebbe veder posto ad effetto sulle tele e su'marmi, e questo consisterebbe (come già accennai testè) nell' usare i fatti storici quali allusioni a virtù ed a vizii, la cui rappresentazione fosse efficace scuola al cuore ed al costume. Questi surrogherebbero i miti greci, che alcuni pochi, cui piace camminare, come certi crostacei, a ritroso, vorrebbero ancora acconci a significare lo avvicendarsi frequente dell' incivilimento sociale. Laonde invece che alludere alla bellezza colle lascivie di Venere, alla saggezza colla civetta di Minerva, ai commercii marittimi con Nettuno, alla guerra con Marte, all'eloquenza con Mercurio, all' architettura con Anfione che va costruendo Tebe al suon di cetera; perchè non potrebbesi trascegliere nella storia tanti avvenimenti i quali dimostrassero la importanza delle cose sopra ricordate? Perchè, Dante che s'accende di sublime ispirazione vedendo nella chiesa di santa Reparata la giovinetta Beatrice, non sarebbe nobile emblema dell'efficacia che sui grand' animi infonde l' amore elevato? Perchè il Petrarca, accolto e festeggiato da popoli e da principi, coronato poeta in Campidoglio; Giotto accarezzato da re Roberto di Napoli e da tutt' i grandi d' Italia; Raffaello onorato da' pontefici e

dai più chiari letterati di Roma, non varrebbero a mostrarci quanto sia gloria delle nazioni pregiare il vero sapere? Perchè Colombo, il quale reduce dalla scoperta America offre in dono agl' ingrati monarchi di Spagna animali e piante del novello mondo, non servirebbe a chiarirci dei tanti vantaggi che ci vengono dalle lontane navigazioni? Perchè l'Ariosto, che scontrati per via gli assassini, non ne riceve insulto nessuno, anzi segni di profondo rispetto, non gioverebbe a chiarire che l' altezza dell' ingegno impone riguardi fin anche al malvagio?

Tornerebbe, mi pare, a somma gloria ed a beneficio delle arti nostre, se quelli ai quali spetta di allogarne i prodotti, si piacessero volerli tolti da quei fatti della storia di tutt' i tempi (gli odierni compresi), i quali meglio valessero ad offerirci l' essenza, per così dire, di tutto un secolo, e ci mettessero quindi innanzi le costumanze civili, il modo di guerreggiare, le feste, i giochi, il governo, la religione, la vita, in somma, sociale di una data epoca e di un dato paese; imperocchè distolta l'arte dalla rappresentazione della vita fervida, animosa, operante, le viene stremato il principale suo scopo, ch'è quel di commovere e d'infondere sentimenti conformi al pensiero. Laonde avviene ch'ella si getti in que' campi aerei della metafisica, che di sottigliezza in sottigliezza, la portano nel concettoso, nel nebbioso, nel falso; e il falso, penetrato una volta nell' ordine delle idee, si propaga, come per contagio, in quello delle forme e de' fatti.

L' allegoria o piuttosto i segni allegorici (ripeto ciò che già esposi nella terza Lezione dell'altro volume) mi paiono utili, anzi dirò necessarii in architettura, quando si usino sobriamente e con giudiziosa applicazione, come un linguaggio che spiega meglio la significazione e l' uso di una fabbrica ma nella pittura e nella scultura, quando indipendenti dall' edificio, e miranti a raggiungere un alto grado di espressione

le allegorie e i simboli mi sembrano, più che inopportuni, dannosi al fine delle due arti.

BIBLIOGRAFIA.

S. Dionysius Areopagita. — *De symbolica Hyerarchia.*

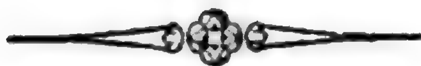
Münter. — *Sinnbilder und Kunstvorstllungen der alten Christen.* — (Altona 1825 in 4.°).

E. Otte. — *Abriss einer Kirchlichen Kunst — Archäologie des mittelalters.* — (Nordhausen 1845 in 8.°).

Didron. — *Iconographie Chrétienne.* — (Parigi 1845 in 4.°).

G. Heider. — *Phisiologus — nach einer Handschrift des XI Jahrhunderts* — (Vienna 1851 in 4.°).

Picinelli. — *Mundus symbolicus.*



LEZIONE SESTA.

La Pittura Cristiana de' primi tempi, da Costantino al dodicesimo secolo.

Quasi tutti i ricercatori delle antichità cristiane credettero, che le pitture di cui son fregiate le catacombe di s. Lorenzo, di s. Sebastiano, di s. Calisto, di santa Priscilla, di sant'Agnese a Roma, fossero condotte innanzi al governo di Costantino, e precisamente quando il cristianesimo pose il primo passo nell'eterna città. Fermi in questa opinione, ci raccontarono con più o men belle frasi, che nel periodo precedente al mutamento di fede operatosi in Costantino, la condizione precaria de' cristiani nell'impero, e la spada della persecuzione, sempre sospesa sulle lor teste, impedendo di continuo l'esercizio libero del culto e l'espressione dei dogmi loro, furono cause ad obbligarli d'immaginare, a surrogazione, un ciclo di rappresentazioni *allegorico-bibliche*, che si riferivano alla caduta dell'uomo e alla sua redenzione per mezzo del Cristo, al battesimo, alla penitenza, alla resurrezione; e queste colorirono entro a quelle catacombe in cui tentavano nascondersi agli occhi dei loro persecutori.

Siccome trionfale scioglimento del dramma doloroso rappresentato da cristiani sopra la terra, la resurrezione v'era

figurata a mezzo di tutto quanto poteva farvi allusione nell'antico o nel nuovo Testamento. Dipingevansi quindi entro a que' sacri sotterranei la storia di Giona o di Lazzaro, la colomba rientrante col ramo dell'ulivo nell' arca, l'acqua cangiata in vino, il Giudizio finale, la fenice rinascente dalle sue ceneri, il profeta Elia nel suo carro di fuoco ec. ec. Pei giorni di prova e di persecuzione, l'arte avea altra e più grave missione da compiere, quella cioè di fortificare anticipatamente le anime delle vittime contro le minaccie insolenti dei loro carnefici e contro il timor della morte. Allora metteansi sotto gli occhi dei fedeli le sofferenze e la rassegnazione di Giobbe, o i tre Giovani nella fornace, o Daniele nella fossa dei leoni, o ben anche (alludendo profeticamente al trionfo compiuto del cristianesimo) il persecutore Faraone inghiottito co'suoi schiavi nel mar Rosso.

Non rappresentavansi poi mai i tormenti inflitti ai primitivi cristiani, e neppure indirette commemorazioni del supplizio de' martiri. E questo perchè, anime tanto esclusivamente preoccupate della gloria di Dio, non dovessero neppur pensare a rendere degno d' ammirazione il coraggio loro, o a far maledire i loro carnefici. Una tentazione di gloria mondana (son sempre i citati scrittori delle antichità cristiane che parlano) avrebbe potuto unirsi all' immagine di trionfi sì di frequente ottenuti sul paganesimo, e quindi ne sarebbe stata lesa la purezza dell' annegazione.

Tutte queste son ottime considerazioni ed, in quanto al fondo dei fatti, giustissime; ma è egli poi veramente provato, che le pitture delle catacombe sieno anteriori a Costantino, e si debbano per conseguenza tenere siccome contemporanee alla introduzione latente del cristianesimo in Roma? Egli è da dubitarne assai, e ciò per le ragioni ch' io qui brevemente mi farò ad esporvi.

Sì tosto che l' uso di seppellire entro alla terra i cada-

veri fu in Roma surrogato a quello di bruciarli, le catacombe, dapprima cave di pozzolana, diventarono luogo di tumulazione così pegl' idolatri che pei cristiani. Ciò viene confermato da un gran numero d' iscrizioni. Nei tempi di persecuzione i cristiani non si riunivano nelle catacombe se non furtivamente. Eusebio in fatti ci narra, che Numeriano, Massimino ed altri imperatori impedivan loro d' entrarvi, sotto pena della vita. Perciò se ne murarono di frequente gl' ingressi se mai i cristiani v' erano radunati, e vi si lasciarono morire. Quanto dunque non sarebbe stato dannoso ed improvvido, esporre in luoghi tali pitture religiose, che sarebbero divenute segno agli oltraggi e alle derisioni de' pagani? Diocleziano, che fece abbattere tutte le edicole consecrate al nuovo culto, quanto più facilmente non avrebbe distrutte le pitture de' cimiteri sotterranei, se ci fossero state? Ma c'è, a creder mio, una prova ancora più valida per farci persuasi, ch' esse in quelle epoche non c'erano ancora, o almeno se ne eseguiva un assai scarso numero. Quest' è il silenzio serbato intorno alle dette pitture da tutti gli antichi scrittori cristiani, i quali per l' indole stessa delle opere da essi dettate doveano, se non altro, d'incidenza parlarne. Nè Anastasio bibliotecario in tutto ciò ch' egli ricorda di relativo agli antichi papi, nè Eusebio, che non dimentica nessuno degli atti religiosi di Costantino, nè s. Girolamo che, disceso per divozione nelle catacombe, ce ne tramandò le pie impressioni da lui ricevutene, ci fanno parola delle pitture in quistione. I dottori della Chiesa, che nell'ottavo e nono secolo difesero il culto delle immagini contro gl' Iconoclasti, come per esempio s. Giovanni Damasceno e Gregorio II papa, neppur essi ne parlano. E sì che se le avessero considerate come anteriori a Costantino o almeno a Teodosio il Grande, ne avrebbero tratto argomento calzante a combattere la strana dottrina dell' imperatore Leone l' Isaurico, il feroce nemico delle immagini. Gli stessi Pa-

dri del secondo Concilio di Nicea, tenuto nel 360, non le noverarono fra le antiche pitture che servirono a provare la solidità della loro dottrina.

Da tutto ciò è dunque da concludere, che la tradizione dava a tali monumenti origine molto posteriore al regno di Costantino. E di vero, Prudenzio nel suo poema *sulle corone de' martiri* e Adriano nella sua lettera a Carlo Magno intorno alle immagini, sono i primi a parlarne. Ora, Prudenzio scrisse il suo poema intorno al 414, e non tocca se non di una pittura figurante il martirio di s. Ippolito, che or più non sussiste. Adriano poi, vissuto nell'ottavo secolo, non accenna come antiche se non quelle del cimitero di santa Priscilla, ove Celestino I fu sepolto, e dice chiaramente, che esse vennero eseguite sotto il pontificato di questo papa dopo il concilio di Efeso, vale a dire dopo il 328. Infatti una di queste pitture rappresenta la Vergine col bambino sulle ginocchia, e una tal maniera di figurarla è posteriore al concilio di Efeso, giacchè i concilii antecedenti prescrivevano si effigiasse sola.

Da tali premesse ne viene dunque che le pitture delle catacombe di santa Priscilla sieno da tenersi le più antiche fra quelle di Roma, e fossero eseguite fra l'anno 430 e 432, quindi un secolo dopo Costantino. Ciò poi che rafferma codesto fatto è lo stile di tali pitture, il quale, sebbene non affatto senza merito rispetto al disegno, si manifesta però di lunga mano inferiore a quello che ci offrono i dipinti pagani del primo e secondo secolo dell' era. Tuttochè, neppure in questi vi sia la squisita correzione dei freschi o de'mosaici greci d' Ercolano e di Ruvo, pure v'ha eleganza di proporzioni, naturalezza di moti, colore armonico, segno brioso. Nulla di tutto questo nelle pitture di santa Priscilla; le movenze, le vesti, la composizione arieggiano il fare delle belle epoche dell' arte romana, ma le proporzioni danno nel tozzo, le pieghe inclinano di soverchio o al pesante o all' angoloso, le

estremità son quasi mostruose. In una parola vi si contengono, esagerati, i difetti de' bassirilievi e delle statue contemporanee all'età di Costantino. Tanta povertà d'arte si appalesa ancora maggiore nelle pitture delle altre cripte, che verosimilmente sono posteriori, e cresce poi fino a toccar la barbarie più innanzi che andiamo verso la fitta notte del medio evo.

È forza dire per altro che alcuni dipinti da poco scoperti nelle catacombe di s. Agnese fuori le mura, paiono contraddire a questa opinione, giacchè e per purezza di contorno e per giustezza di proporzioni, si raccostano alla correzione serbata ancora nelle opere d'arte eseguite nel secondo secolo. Fra queste spiccano un Mosè che fa scaturir l'acqua, figura dignitosa, ben mossa e benissimo drappeggiata, il buon pastore che porta la pecora, disegnato con una certa valentia, ed una testa in profilo del Salvatore, che per espressione di bontà e di umiltà, è cosa veramente insigne. Queste è impossibile il crederle posteriori a Costantino, ma quando pure fossero del secondo secolo, sono in si piccolo numero da non bastare a far mutar l'opinione già sopra espressa, intorno allo stile di decadenza delle pitture sussistenti.

Tale decadenza ebbe senza dubbio sua prima origine nella crescente miseria dell'Impero, nelle invasioni de' barbari, nella negligenza a tener conto delle nobili tradizioni greche. Ma rispetto all'arte consecrata ad argomenti cristiani, si ebbe un'altra causa e, non meno delle accennate, potentissima. Vedemmo già come agli artefici cristiani fosse vietato dalla Chiesa d'inspirarsi alle belle statue antiche, per tema non dessero immagini simili a quelle degl' idolatri. La castità poi e la purezza che voleasi incardinare, e spesso indarno, nei costumi, fecero sì che venisse vietato ad essi artisti di valersi del nudo per rappresentare i Santi ed anche gli uomini. Impediti quindi di avere buoni modelli, i pittori tirarono via di pra-

tica come sapeano e potevano, tentando, è vero, di seguitare, per ciò che concerne la forma, le precedenti tradizioni, ma senza ajutarle di quello studio continuo sulla verità, che solo giova a far valente l'artista. Se egli della tradizione unicamente si ajuta, forza è che cada prima nel convenzionale, poi nell' incerto, finalmente nel barbaro. E barbari infatti divennero i pittori di allora, rispetto alla forma, non così però rispetto all' espressione, la quale nelle immagini espresse da mosaici di Ravenna e di Roma si mantenne ad una certa altezza, fino quasi al settimo secolo. Tuttochè rozzissime, in quanto a linee ed a scienza artistica, quelle produzioni, si distinguono non ostante per la severa dignità nell' attitudine e nel carattere de' personaggi, dignità da cui il riguardante è tanto meglio colpito, ch' egli non viene distratto nè dall' accuratezza della esecuzione nè dalla finezza dei particolari. L'idea fondamentale sfoggia tutta la sua semplice grandiosità; ella spicca da quello stile austero e solenne che fu carattere particolare dell' arte cristiana propriamente detta, nell' epoche prime dell' era. Ghirlandajo dopo aver visto i mosaici sacri di Roma, diceva esser quella la grande pittura per l'eternità, e Raffaello medesimo si portava sovente dinanzi ad essi, per impararvi quella larghezza di maniera e di masse colla quale egli annobilì la Disputa del Sacramento e i famosi arazzi del Vaticano.

E qui è da notare che tutte le grandi decorazioni murali della chiesa, dal quarto secolo fino al dodicesimo, si fecero piuttosto a mosaico che non coi pennelli: prova non dubbia come allora stesse a cuore di dare ogni mezzo di durevolezza alle rappresentazioni religiose. Laonde per poter estimare degnamente lo stato della pittura sacra nella ricordata età, conviene portar l'esame sulle molte opere di tal genere che ci rimasero in Roma, a Ravenna, in Sicilia, a Venezia.

Quest' arte del mosaico che i Romani portarono dalla

Grecia quando nel 146 innanzi G. C. la conquistarono, quest'arte, ch'essi perfezionarono sotto il regno di Claudio, usando allora il vetro piuttostochè il marmo, a fin di ottenere il maggior numero possibile di gradazioni nelle tinte, rimase la meno scadente di tutte nei primi secoli dell' era, sia perchè di padre in figlio la sua tecnica venisse tramandata senza alterazione, sia perchè il culto cristiano giovandosene per l' ornamento delle chiese, a preferenza di altri modi di decorazione, la volesse operata dagli artisti migliori. La maniera di tingere il vetro con isvariatissimi e graduati colori, l'altra di ridurlo in quadratelli quanto più potea desiderarsi minuti, e di fissar questi alle pareti a mezzo di saldissimi mastici, avanzata assai in quella età, permise agli artisti di rappresentare più facilmente, con tinte vivaci e svariate, figure di straordinaria dimensione. Dovendo poi coprire con queste spazii vasti, e che da molta distanza doveano vedersi, s' accorsero che bisognava condurle con una forma grandiosa, con linee semplici e con una spiccata evidenza di masse.

I meglio lavorati fra questi mosaici, destinati alle chiese, rivestirono d'ordinario l'abside della maggior tribuna, e colà di solito poneasi il Redentore in trono, fiancheggiato o dalle pecore, emblema de' cristiani, o dai dodici Apostoli. Sulla fascia dell'arco, da cui la tribuna era cinta, e sull'*arco trionfale*, in quelle basiliche che lo aveano, venivano posti simboli sacri o scene tolte dall' Apocalisse, o sì veramente i ventiquattro Seniori in quel terribile poema descritti. Altre rappresentazioni, parte simboliche, parte istoriche, coprivano il più delle volte i rimanenti spazii delle muraglie.

I più antichi musaici cristiani che ci sieno noti, si crederebbero opere pagane, non solo per lo stile, ma eziandio pei soggetti che vi stanno espressi. Tali son quelli che rivestono la volta interna del mausoleo di santa Costanza presso Roma, i quali, sebbene fatti eseguire da Costantino dopo la sua con-

versione, pure raffigurano emblemi bacchici, tenuti, è vero, allusivi a' passi evangelici, ma tanto conformi ai riti dionisiaci, da lasciar grave dubbio sulla giustezza dell' accennata interpretazione.

Arieggiano del pari lo stile di Roma pagana, i mosaici contesti nel quinto secolo, entro al battisterio di Ravenna; ma le dignitosissime figure accennano a personaggi del nuovo Testamento, vale a dire ci offrono i dodici Apostoli e il Cristo in mezzo a loro. Della stessa epoca sono pur quelli da cui è decorata la gentile chiesetta de'santi Nazario e Celso, destinata a chiudere le ceneri di Galla Placidia figlia di Teodosio il Grande. I Profeti e il Cristo sotto figura del *buon pastore*, in particolare, presentano tale una dignità di movenze, e un così giusto assestamento delle drapperie, da ricordare le belle epoche dell' arte romana.

Del medesimo tempo (furono eseguiti fra il 432 ed il 440) sono pure i mosaici che fregiano l' arco trionfale della basilica di santa Maria Maggiore a Roma, e gli altri che stanno sulle pareti; i primi portano soggetti dell' Apocalisse, i secondi scene storiche tratte dall' antico Testamento. Quasi contemporanei furono quelli dell' arco trionfale di s. Paolo fuori le mura, i quali levati d' opera, quando nel 1822 l' incendio guastò l' insigne monumento, vennero rimessi, esattamente sì, ma non a tale grado da lasciar interamente giudicare quali fossero un dì.

Nel secolo susseguente, cioè dal 526 al 530, ebbe vita il grandioso mosaico della chiesa de'santi Cosimo e Damiano, il più bello senza dubbio che ci offra la pittura cristiana nell' eterna città. Il Cristo sospeso in aria fra cinque Santi e il pontefice Felice IV, fondatore di essa chiesa, manifestano una grandezza di linee ed una severità di concetto, che mette maraviglia.

Ravenna pure conserva egregi musaici dello stesso secolo

sesto; e questi meritano di essere meglio studiati de' romani, perchè non patirono ristauri. Nell'antico battisterio degli Ariani, mutato poi in chiesa col nome di santa Maria in Cosmedin dall'arcivescovo sant' Agnello, vedesi, nella volta, il battesimo per immersione del Salvatore, e al di sotto i dodici Apostoli.

Di maggior considerazione son degni quelli copiosissimi di s. Apollinare nuovo, condotti anch' essi per ordine del citato sant' Agnello. Offrono storie dell' antico e nuovo Testamento e Santi e martiri, i quali fanno corteo al Salvatore. A si gran numero di figure, sovente bene atteggiate, servono di campo i prospetti di molti fra i più cospicui edificii dell' antica Ravenna e della propinqua città di Classe, ora perduti; per la qual cosa i ricordati mosaici sono prezioso documento per la storia dell' architettura fiorita nei secoli cristiani entro ai confini dell' Esarcato.

Ragguardevolissimo posto meritano eziandio quelli di san Vitale lavorati prima del 547, sì per l' austera severità della linea, che per i personaggi storici che vi stanno frammisti ai sacri. Vi si veggono l'imperatore Giustiniano colla moglie Teodora, e s. Massimiano arcivescovo, nell' atto di consecrare la chiesa.

Ma i mosaici di pochi anni posteriori a questi manifestano palese la decadenza: sicchè in quelli della cappella arcivescovile, eseguiti fra il 569 ed il 574, e negli altri di sant' Apollinare in Classe, contesti fra il 671 e il 677, scorgesi così fatta trascuranza di forme, da ben raccertarne come una diversa influenza, la bizantina, cioè, fosse venuta a guastare quanto ancora rimaneva di dignitoso e di nobile nell' arte italiana.

Maniera bizantina appalesano in fatto, e i mosaici da cui è rivestita la tribuna di s. Agnese fuori le mura a Roma (625-638) e quelli del battisterio presso s. Gio. Laterano

(640-642), e gli altri di s. Stefano Rotondo, di s. Pietro in Vincoli, di s. Teodoro, tutti dello stesso secolo settimo.

Questa influenza si appalesa poi maggiore nel nono; per lo che tutte le durezze bizantine fanno triste pompa di sè nei mosaici del triclinio di s. Leone presso s. Gio. Laterano, e nelle chiese de' santi Nereo ed Achilleo, di santa Prassede, di santa Cecilia, di santa Maria in Navicella. Per tal guisa questa nobile pittura monumentale, dichinando sempre, giunge al massimo della barbarie in quelli della nostra basilica Marciana, pregevolissimi per le rappresentazioni e per la varietà de' concetti, ma d'una si sconsolante rozzezza, da non serbare più niuna traccia di buon disegno. A questo s'aggiunga una tecnica la più negletta, la quale si sta contenta a contornare le figure con linee grosse e nere, e a dimenticare le norme più comuni del chiaroscuro.

Intanto che noi vediamo il mosaico, durante il periodo di oltre sei secoli, coltivato con tanta cura ed amore, e protetto dallo Stato e dalla Chiesa, scorgiamo invece la pittura murale trascurata oltre modo, sicchè pochissimi contiamo i dipinti superstiti di quella età, e, quel che è più, scarse le memorie negli scrittori. Se togliamo i pochi freschi delle cripte di Roma, quelli delle catacombe di s. Gennaro a Napoli, i pochi, e molto guasti, nella chiesa sotterranea di s. Francesco ad Assisi, e gli altri in una cappella pur sotterranea a s. Nazario e Celso di Verona, non saprei quali altri citare di qualche rilevanza, che fossero condotti nel tempo da me discorso.

La storia ci ricorda, è vero, le geste de' Longobardi fatte dipingere dalla regina Teodolinda nel suo palazzo di Monza; ci rammenta gli ornamenti colorati che fregiavano quello di Carlo Magno a Ingelheim; memora le copiose storie di cui i vescovi di Auxerre rivestirono, colle lor mani medesime, le pareti delle lor chiese; ci narra come Amalberto abate di san Fiorenzo di Saumur ornasse di pitture i soffitti della sua chie-

sa e quasi tutto il suo monastero; ci racconta che Folco abate di Lobbes dipinse la cupola della sua chiesa; che s. Gobardo vescovo di Costanza fregiò di storie i muri della cattedrale; che l'abate di Monte Cassino, Aligevano, fece eseguire vaste pitture in quel celebre monastero; che a Salerno i Benedettini ricoprirono di sacri fatti tutte le muraglie di una nuova basilica dedicata alla Vergine. Ma che son mai questi pochi esempii tramandatici dalle cronache, in paragone delle numerose ricordanze che da esse ci vennero trasmesse sui tanti mosaici i quali s'operarono dal quinto al decimo secolo?

Tanto per altro in questi come nelle pitture murali, spicca chiarissimo il fatto, che due differenti influenze signoreggiarono l'arte, l'una che va dal principio del terzo secolo sino alla metà del sesto, l'altra che, incominciata allora, continua fino a Cimabue o potrebbe dirsi anche sino a Giotto.

La prima, che chiameremo romana, perchè collegata alle tradizioni di Roma antica, mantiene dignitosi gli atti, i volti, i panni, e non trasanda interamente le giuste proporzioni del corpo umano. La seconda, negligentando del tutto la forma, rende abbiette ancor più le espressioni dei volti; e fin quelli degli esseri divini foggia mostruosi. Mi si concedano alcune considerazioni, che varranno, io spero, a chiarire le cause di questo singolare fenomeno.

Sin ancora nell'età di Costantino, una quistione della più alta importanza per l'avvenire dell'arte s'agitò fra i più illustri vescovi dell'impero romano, sostenendo gli uni con s. Cirillo, che G. C. era stato il più brutto degli uomini, ed appoggiandosi sull'autorità di Tertulliano e di s. Giustino, i quali affermavano, avere il Redentore assunto sembianze volgari a fine di rendere il mistero della redenzione più sublime. L'opinione contraria, invece, andava rincalzata dai tre gran luminari della Chiesa latina s. Agostino, s. Girolamo, s. Ambrogio, e in Oriente da s. Giovanni Crisostomo e da

s. Gregorio di Nissa. Questi tutti diceano, non aver G. C. velata la sua divinità che quanto era bastevole per non ferire gli sguardi dei mortali. Simile controversia, rimasta quasi assopita per un certo tempo, ricominciò più viva nell' ottavo secolo, epoca nella quale s. Gio. di Damasco e il papa Adriano I, designarono Gesù come un nuovo Adamo, modello delle forme più perfette.

L' Occidente, seguitando l' autorità d' Adriano e quella dei tre dottori accennati, rispettatissimi nella Chiesa latina, tentò d' attenersi alla ricordata sentenza, nel foggiare il tipo del Cristo, per quanto per altro lo permettea la perizia degli artisti, ogni dì più scadente. Infatti l'immagine del Cristo che si vede nel Cimitero di s. Calisto a Roma, la più antica che fino a questi ultimi tempi si tenesse uscita da pennello cristiano, ha il viso di forma ovale leggermente allungata, i tratti dolci, e d' un' avvenenza grave e malincònica, i capelli separati sul mezzo della fronte e cadenti in due lunghe masse sulle spalle. Un' altra immagine più recente, e co'medesimi lineamenti, sta in una cappella del cimitero di s. Ponziano.

Malgrado l' autorità di tali fatti, malgrado le asserzioni dei due padri greci s. Gregorio di Nissa e s. Giovanni Crisostomo, l' opinione contraria prevalse in Oriente, e i monaci dell' ordine di s. Basilio, per rispetto al loro fondatore, posero a tortura lo ingegno a fine di persuadere come il Salvatore avesse avute quasi deformi le sembianze. Singolar fatto !! quei Greci medesimi che un tempo valsero a concepire così bene il bello nell' idealità delle sue forme, e l'aveano sì ingegnosamente posto in atto nelle opere dell' arte, furono poi queglino stessi che respinsero il bello divino, elevato alla più alta potenza sua.

Rispetto alle rappresentazioni della Vergine, furono ancora i cristiani dell' Occidente ch' ebbero più felici le ispirazioni, forse perchè un de' loro più gran dottori, s. Ambro-

gio, avea meglio d' ogni altro padre della Chiesa affermato, come nella Madre di Dio la bellezza del corpo fosse quasi un riflesso di quella raccolta nell' animo di lei. Per tal modo cominciava a metter base quell' elemento di sì cara soavità nell' arte cristiana, ch' è l' immagine di Nostra Donna. Laonde essa divenne inspirazione dilicatissima ai trecentisti e ai quattrocentisti, e produsse le mirabili Madonne dell' Angelico, del Botticelli, di Gio. Bellino, del Cima, di Raffaello; Madonne avvivate da elegante modestia, da dolce malinconia, in cui il fedele intravide la pietà e la carità, fatte sublimi nella Donna divina, e per essa offerte a modello della madre e della sposa cristiana.

Di tal guisa i tipi fondamentali della pittura sacra vennero diversamente concepiti nell' Oriente, e nell' Occidente, e così, molto tempo innanzi che l' unità avesse cessato d'essere nell' impero, aveavi già una divergenza profonda nelle mire degli artisti come nel carattere de' popoli; aveavi, in una parola, il prodromo del grande scisma di Fozio. Gettiamo uno sguardo retrospettivo per vedere di tanta divergenza le cause.

Costantinopoli era surta città imperiale in un secolo di decadenza e di corruzione, e i tesori non aveano di certo mancato al suo fondatore per abbellirla. Costantino, signore di tanta parte di mondo, volle che la novella Roma facesse dimenticare la maestà dell' antica; e perciò le cave di marmo frigio e quelle delle isole del Preconeso furono poco men che esaurite. Quattordici palazzi magnifici per l' imperatore, pe' suoi figli e pe' suoi ministri; un numero eguale di tempii destinati al culto de' cristiani, un vasto foro cinto d' un portico, terminato da due archi di trionfo e nel mezzo del quale sollevavasi, sopra una colonna di porfido alta 120 piedi, la statua colossale del principe; poi un altro foro detto *Augusteo*, egualmente magnifico, un ippodromo pei giuochi eque-

stri, otto bagni pubblici: ecco gli splendidi monumenti che in brevissimo giro d'anni vennero alzati sotto gli occhi del capo fastoso dello Stato, uno degli uomini più avidi di potenza e di rinomanza ch'abbiano vestito la porpora. I cimelii delle arti portati da Roma, dalla Grecia, dall' Asia non furono i soli che ornassero pubblici edificii. L'imperatore fece lavorare numero infinito di quadri, di musaici, di statue, di bassirilievi figuranti Gesù, la Vergine, i Profeti, gli Apostoli. Il marmo, il bronzo, l' oro, l' argento offeriano per tutto, agli sguardi del popolo, i trionfi del principe, le immagini di lui, quelle dei parenti suoi, de' favoriti, de' cortigiani. Nel tempo stesso costruivansi chiese a Roma, a Napoli, a Capua, ad Antiochia, a Tiro, a Gerusalemme, a Betelemme, e in quante erano le cospicue città dell' Impero.

Ma a tali imprese, cui presedeva smodata magnificenza, mancava perizia, correzione e gusto; e questi elementi primi della bellezza mancavano, perchè ogni cosa, in quella orgogliosa corte, era corruzione; tutto voleasi piegato al desiderio di sfoggiare opulenza, tutto mirava a surrogare la ricchezza che abbaglia le moltitudini, a quel fino bello che appaga il pensiero ed agita il cuore. L' arte cristiana doveva si naturarsi a Costantinopoli, giacchè le credenze pubbliche ne faceano una popolare necessità; doveano si dipingersi e chiese e battisterii coi fatti dei due testamenti; le immagini sacre doveano mostrarsi persino sulle toghe de' magistrati: ma in onta di questo apparente entusiasmo verso le rappresentazioni sacre, esse portavano il marchio della più misera barbarie, in cui era falsato il primo scopo dell'arte religiosa, il sentimento, cioè, di devozione e di annegazione.

Avessero almeno quegli artisti saputo copiare con esattezza le composizioni tradizionali che lor tramandava la scaduta sì, e pure al paragone ancor inspirata di buone dottrine, l' Italia! Ma per contrario, essi tutto guastarono, con-

giungendo forme puerilmente goffe, ad uno sbrigliato allegorismo il quale, tanto uscì dalla semplicità religiosa, da forzare il Concilio raccolto a Costantinopoli nel 692 ad arrestare que' sistemi di sacre rappresentazioni, che s' erano sciaguratamente mutati in un sottilizzare metafisico, buono soltanto a convertire l' arte in indovinello.

Siccome lo scopo di simile Concilio quello era stato di rimediare ad un male che in Italia non sussisteva punto, così i pontefici rigettarono in sul principio sì fatte restrizioni, che pareano impedire tanto la pietà de' fedeli, come la immaginazione degli artisti. Fu solo sotto il pontificato di Giovanni VII, greco egli stesso di nascita, che la Chiesa romana, pressata verso il 680 dalle istanze continue dell' imperatore di Costantinopoli Giustiniano Rinotmete, adottò definitivamente le decisioni del Concilio quinisesto. E le adottò, perchè le astruserie de' bizantini artisti erano già entrate a guastare la primitiva semplicità delle tradizioni religiose d'Italia.

Finalmente, sul cominciare dell' ottavo secolo scoppiò l' uragano terribile suscitato dagl' iconoclasti, uragano che minacciò distruggere ogni anche immiserito elemento dell' arte religiosa. Leone l' Isaurico, a cui l' educazione rustica ed i commercii cogli Arabi ed i Giudei, aveano inspirato una violenta avversione per le immagini, sollecito d' imitare il califfo Iezid che in tutta la Siria aveale distrutte, pretese purgare i proprii Stati da ciò che egli chiamava *idolatria scandalosa*. Dopo aver disfogati i suoi primi furori nel 726 sopra un crocefisso posto nel vestibolo del suo palazzo, spedì in tutte le provincie dell'impero emissarii, di cui gli erano note la straordinaria ferocia ed il fanatismo, affinchè inveissero contro gli adoratori delle immagini, quanti e chi fossero, senza distinzione. Fu allora che monaci e sacerdoti vennero, per tal causa, immolati alla dissennata crudeltà del principe, altri andarono mutilati, altri espulsi dall' impero.

Alcuni fra essi, testimonii di simili sanguinose ire, riparando dalla Grecia in Italia, raccontarono quanto aveano veduto e provato di feroce sevizie. La indignazione prodotta da tali narrazioni giunse al colmo, quando l'imperatore minacciò di far ridurre in frantumi la statua di s. Pietro, e di trascinare il papa Gregorio II carico di catene al piede del trono. Un entusiasmo uguale a quello che armò nelle Crociate l'Europa contro dell'Asia, si stese rapidamente da Roma a Ravenna, da Ravenna alla Venezia, e guadagnò i Longobardi medesimi che vollero partecipare alla guerra sacra. Approntaronsi in fretta le armi sulla terra e sul mare: poi, dopo aver rovesciato la statua dell'imperator bizantino, i fedeli al culto delle immagini giurarono di vincere o di morire per la difesa d'esse, intanto che le donne ed il clero pregavano, vestiti di sacco e coperti di cenere.

La rabbia degl'imperatori iconoclasti, anzichè giungere a distruggere l'arte sacra, specialmente nei paesi occidentali, finì a tornarle di profitto, ma però lentamente assai, imperciocchè i monaci fuggiti di Grecia, pei quali i papi fondarono vasti monasteri, appartenevano per la più parte all'ordine di s. Basilio, nel quale numerosissimi erano gli artisti imbevuti delle idee bizantine ch'io già v'accennai. È quindi probabile che solo per combattere la loro influenza il papa Adriano I si pronunciasse altamente in favore della tradizione, la quale volea considerato Gesù come il modello delle più perfette forme.

La persecuzione che gl'imperatori d'Oriente esercitarono per più d'un secolo contro le immagini, fu causa che l'Italia, per una riazione naturalissima, ne producesse più che mai. I monaci greci ch'erano fuggiti dalla metropoli orientale compensavansi, coll'esercizio de' pennelli, del crucio che in essi produceva l'esilio. Lo spirito de' Longobardi, dirozzato alquanto, avea voluto partecipare ai godimenti dell'arte, dac-

chè ella erasi dichiarata in favore delle immagini. Quindi il loro re Liutprando fece decorare con magnificenza la chiesa di s. Pietro in Ciel d'oro a Pavia, ed ogni nuovo pontefice, salendo sulla cattedra di s. Pietro, voleva eseguiti nuovi mosaici o nuovi dipinti nelle basiliche o nelle catacombe.

Intanto comparve sulla scena del mondo uno de' più vigorosi e coraggiosi ingegni che Dio destinasse a dominare la terra, Carlomagno, l'uomo sommo che servì di contrappeso a quanto ancora aveavi di paganesimo nelle idee dell'Occidente. Barbaro, preparò la civiltà ponendo argine al torrente de' popoli nomadi che impedivano la luce del sapere. Straniero ad Italia, conobbe che dall'Italia, anche invilita per infinite miserie, poteva e doveva venir la fiammella della rigenerazione. Allora incominciò nelle lingue e nelle arti la grande crisi, quando di decomposizione, quando di tramutamento, senza la quale non avrebbero potuto fondersi insieme principii tanto eterogenei.

Questo lavoro di lenta trasformazione, che alcuni moderni chiamarono, non esattamente, *il lungo sonno dello spirito umano*, mentre non fu se non il rimutarsi del bruco, che racchiuso nella crisalide, esce dopo in agile farfalla; questo lavoro che abbraccia una delle epoche più grandi e più oscure della storia, diede, riguardo alle arti, soggetto a fiere polemiche suscitate dai soliti orgogli di mal intesa nazionalità; vanti miseri d'uomini che stimano prima gloria degl'inerti nepoti, la fama degli avi. Molti (e, a parer mio, a gran diritto) credettero che solo dai poveri avanzi dell'arte, che pur in Italia non perdette vita giammai, venisse al resto dell'Occidente quella smorta fiammella di artistica attività, che dopo il mille cominciò a mandare qualche languida luce. Altri, in Francia, e soprattutto in Germania, stimarono incontrovertibile, che tanta attività venisse da nuovo elemento, il *germanico*, che rinsanguinò, al dir loro, di più puro sangue le ve-

ne impoverite dell' antico mondo romano, e valse a rigenerar l' arte, già avviata su migliore cammino dalla diffusione del cristianesimo nelle citate contrade e dalla mescolanza delle razze. Essi quindi ci additano una scuola *germano-cristiana* a cui per poco non attribuiscono il merito d' aver dato impulso all' aurora dell' italiano risorgimento.

Ora, è verissimo che Carlomagno concesse alle arti efficace protezione, facendo in tutte le chiese dell' impero dipingere storie, assestar mosaici, intagliare reliquiarii e marmi: è verissimo ch'egli inviava appositi messi per vigilar tali opere : è verissimo che obbligava i vescovi e gli abati de' conventi ad ornare con pitture e mosaici le nuove chiese che si costruivano : è verissimo che fin sul campo di battaglia egli volea le sacre immagini dappresso. Un gran numero infatti di edificii elevati da questo benefattore della Francia e d'Italia ci provano, quanti artisti avessero lavoro nel suo impero. I tempii, i palazzi, le terme di Aquisgrana, i mosaici, le pitture, i vetri, i bronzi di cui egli decorò i suoi dominii; tutto fu eseguito da artefici, al dir del monaco di S. Gallo, nati al di qua de'mari, quindi non bizantini.

Ma in mezzo a tanto movimento d' arte venuta dall' imperiale comando, è però da osservarsi, che Roma, independente da lui, e allora padrona della coscienza de' popoli, manifestavasi egualmente attiva a voler ornati di giganteschi mosaici e di ricche dipinture i tempii, e giovavasi di artisti proprii, anzi ne forniva anche alla Germania, alla Spagna, alla Francia.

Di mano in mano però che l' età avanzava verso l' anno mille, in cui la popolare credulità stimava sopravvenisse la fine del mondo, il terrore universale arrestava il pennello degli artisti, sicchè, al dire di molti cronisti, quasi nulla produssero. Ma trascorso quell'anno tanto pauroso, senza sinistri, la pittura continuò, sì per altro barbara, anche in Roma, ove pur erasi

mostrata men decaduta che altrove. Fu allora che le chiese di santa Francesca Romana e di s. Lorenzo fuori le mura, vennero ricoperte da splendidi, quantunque rozzissimi, dipinti e mosaici.

Da questi fatti dunque risulta chiaro, che se intorno al mille gli artisti lavoravano di frequente nei paesi nordici congiunti all' impero, non si adoperavano meno i pennelli in Italia. Che poi sulle arti di questa, la Germania allora influisse, è facile provare come sia opinione non bene fondata, imperciocchè tutte le pitture di tale periodo, tanto quelle di Francia che di Germania, hanno lo stesso carattere d' imperizia nella forma, che è a notarsi in quelle dell'impero greco, il solo che esercitasse a quei dì, influenza efficace sull' arti dell' Occidente settentrionale. Le figure, e le intere composizioni delle opere murali di Germania, di Francia, de' Paesi Bassi, s' accostano ai tipi bizantini così, da parere opera dei greci maestri, e servono a chiaramente dimostrare come la pittura non fosse più nè colà, nè altrove un' arte intesa a svelare i sentimenti dell' animo, ma invece una specie di scrittura in cui si voleano far più chiari al popolo i testi sacri. Ciò vien meglio provato quando si osservi, che, innanzi tutto, quelle pitture seguono costantemente una tradizione già prescritta dalla Chiesa, nè le composizioni ci sono variate mai; secondamente dall'esservi scritte le leggende tolte dai due Testamenti immediatamente sotto il soggetto rappresentato. Per terzo dal rinvenire negli scrittori sincroni, attestazioni solenni che dicono, la pittura dover essere il libro per gl' ignoranti, ed una surrogazione de' sacri testi per quelli che non sapeano leggerli. Infatti s. Niceforo Patriarca di Costantinopoli, dice in una sua Epistola che *scrivere e dipingere suonano la cosa medesima*, e nel Sinodo d'Arras al capitolo III, sta notato, che gl' *illetterati, i quali non possono intendere col mezzo della scrittura, son istrutti egualmente dal dipinto.*

I soli rami d' arte che forse in questa epoca siensi svolti meglio in Germania ed in Francia che non in altri luoghi, e si dilunghino alquanto dalla rozzezza de' Bizantini, sono, la miniatura e i vetri colorati. V' hanno ancora in molte biblioteche di quelle regioni manoscritti ornati di pregevoli miniature, sulla cui data non può essere mosso dubbio, perchè nel prologo è detto che l'opera fu intrapresa per ordine dello stesso Carlomagno. In essi nulla sente l' imitazione classica; la composizione è più originale e più libera, il pennello più fino, le forme non tanto rozze come nelle pergamene contemporanee d'Italia. I monumenti abbondano per provarci, che questo ramo inferiore dell' arte, fu sempre progressivo sotto la dinastia carolingia. Per andar di ciò convinti, basta osservare e il bel Salterio della biblioteca di Vienna, opera d'un pittore tedesco di nome Dalulfo, e l' Evangeliario di Carlo il Calvo conservato nella biblioteca di Monaco, e il libro d' ore della regina Emma, capo-lavoro pei tempi suoi, e meglio ancora il *Benidizionale* del Monaco Godemanno, che per eleganza e finezza di pennello sorpassa tutti gli altri codici contemporanei.

Una specie di scuola centrale sembra essersi formata intorno a questa epoca nel celebre monastero di S. Gallo in Isvizzera, ove due miniatori, Sintramo e Modesto, s' erano fin dal nono secolo fatti chiari, e dove le tradizioni ch' essi vi lasciarono vennero raccolte dal monaco Notchero, il quale con eguale onore coltivava pittura e poesia, dal monaco Tutilone, che fu ad un tempo pittore, poeta, musico, cesellatore e statuario, e dal monaco Giovanni, che l'imperatore Ottone III chiamò ad Aquisgrana per dipingervi un oratorio, facendolo eleggere poi, in ricompensa, vescovo di Liegi.

Questo catenamento delle alte dignità ecclesiastiche coll'abilità di trattare le arti del disegno, si rinviene con più di frequenza nell' undecimo secolo. Ilderico e Adelardo, l' uno abate di s. Germano d'Auxerre, l' altro di s. Trono, erano nel loro

tempo celebratissimi come pittori di miniature; e le funzioni episcopali non impedivano che s. Bernardo vescovo di Hildesheim nella Turingia, colorasse egli stesso e formasse nella miniatura allievi, che l'accompagnavano in seguito nelle corti ove egli entrava come inviato di gravi faccende dello Stato (1).

Tutto questo per altro vale a provarci, che in Germania ed in Francia la miniatura era meno scadente che non da noi; ma non ne viene da ciò che la pittura murale e quella delle ancone fosse in migliori panni. Entrambe anzi, pur seguitando il tipo bizantino, si mostravano ancor più goffe che non le nostre.

Questo si per altro è incontestato, che un secondo ramo d'arte oltre la miniatura, ramo che tanto giovò a dar vaghezza e maestà, e (se mi è lecita l'espressione) idealità alle chiese, ebbe non solo origine, ma perfezionamento in Germania, e meglio ancora in Francia. Intendo parlare di quella pittura sul vetro a cui dobbiamo le maravigliose finestre colora-

(1) Non è per altro da credere che la pittura di quella età aiutasse soltanto la intelligenza del rozzo popolo, nè sapesse elevarsi tal volta ad espressione energica, e toccare gli animi gagliardamente. Ce ne rafferma il fatto di quel Metodio, monaco e pittore del nono secolo, vissuto in Tessalonica. Narra una cronaca che Bogari ferocissimo re de' Bulgari ed eretico, chiamò questo Metodio a Nicopoli e gli ordinò che fregiasse, con opere del suo pennello, una sala da festino entro al suo palazzo, ma per non ismentire l'indole sua crudele, volle che ne fosse soggetto una scena tragica e terribile. Che fece l'accorto pittore? Gli colorò il giudizio finale, e di un modo sì fiero e con sì tremendi episodii, che il barbaro re ne rabbrividì spaventato, e si fece cristiano.

Le fatiche apostoliche di Metodio non si limitarono a così prodigiosa conversione, ma, di concerto con san Cirillo, si portò a predicar l'evangelio ai Moravi e ad altri popoli Slavi, diè loro uno speciale alfabeto per la liturgia, di cui ancora si giovano, tradusse nella lor lingua la Bibbia, ed eletto arcivescovo del paese da quel popolo abitato e della vicina Pannonia, condusse vita sì pia, che dopo morte venne santificato. Da tutto ciò apparisce ancor più chiaro, di quanto rispetto fosse tenuta degna la pittura in que' secoli, e quanto onorati venissero que' sacerdoti che la trattavano. (V. E. David *Vies des Artistes*, Parigi, 1853, pag. 78, 79).

te della Cattedrale di Cologna, di santa Gudula a Brusselles, di s. Ovano a Reims, della Santa Cappella a Parigi, e di quasi tutte le cattedrali nordiche. La gloria, se non della scoperta, almeno del rinvenimento delle migliori tecniche, appartiene senza dubbio alla Francia, gloria veramente degnissima d'alta riconoscenza, perchè giovò allo sviluppo dell' arte moderna colà, e pose l' immaginazione del cristiano pregante sotto, per così dire, il misterioso affascinamento di una luce svariatamente fantastica, acconcia al raccoglimento, attagliata a far volare il pensiero fino alle maraviglie della celeste Gerusalemme. Cresciuta presto, quest' arte, sino quasi a toccare la perfezione, permise che sulle grandi invetriate delle chiese si rappresentassero popolose storie; sicchè nel 1122 il celebre abate Suggero fece dipingere su quelle di s. Dionigi, vicino alla metropoli francese, le principali geste de' Crociati di quella terra.

È principalmente dal regno minerale che la pittura sul vetro toglie le sostanze coloranti da usarsi ne' suoi processi. E a tal fine si giova degli ossidi metallici fusi colle materie destinate a formare il vetro, cioè, la rena alba, la cenere di soda e di potassa, e la calce. I colori così prodotti fanno parte del vetro medesimo, e sono per conseguenza inalterabili. Gli ossidi metallici devono essere aggiunti in piccolissima proporzione alle materie comuni ch' entrano nella composizione del vetro. Il *cilestro* s' ottiene coll' ossido di cobalto; *il violetto* con l'ossido di manganese, il *verde* con quello di rame e con l' altro di cromo, il *giallo* con l' ossido d' argento oppure con l' antimonite di piombo, il rosso con una mescolanza d' ossido di rame, di ferro e di manganese; per altro è raro che riesca brillante e diafano. Laonde per giungere a quella vivacità dei vetri rossi del medio evo, i fabbricatori odierni sono forzati di soffiar le lastre in due strati, l' uno di vetro bianco l' altro sottilissimo di vetro rosso. E questo perchè, se il secondo fosse grosso, risulterebbe opaco, essendo la base colo

rante il perossido di rame, che, usato in grosso strato, non risulta diafano mai (1).

Duolmi di dovervi pregare a star contenti di queste rapide ed incompiute nozioni della pittura sul vetro; ma se io mi dilungassi a dirvene i processi minuti che ce ne lasciò Teofilo Monaco, scrittore del duodecimo secolo nel suo prezioso libro latino che ha nome di *Trattato delle diverse arti*, mi mancherebbe il tempo di parlarvi di quell'una che più importa a voi, l'arte cioè che da Giotto va gigante sino a Raffaello; e per quest'oggi mi sarebbe tolto di chiudervi la presente lezione con alcuni avvertimenti sulle essenziali differenze che corrono fra la pittura bizantina e la romano-cristiana, differenze che serviranno a spiegarvi, perchè il rinascimento ci venisse in parte dalle tradizioni dei nostri migliori mosaici del quinto e sesto secolo, anzichè dalle informi immagini dei Bizantini.

Ogni volta che vi abbattete in una Madonna di tinta olivastra, coperta dal capo alle piante di ricco costume orientale, colle dita appuntite e smisuratamente lunghe, con la proporzione spesso di dieci teste, portante sulle braccia un fanciullo abortivo, e in ogni parte rivelante uno stile che si direbbe poco men che cinese, dite pur franchi, quella è una produ-

(1) Oggidì l'arte di dare copiose composizioni sul vetro, ornandole di durevoli e armoniosamente brillanti colori, ha tocco il massimo grado di perfezione; e ne fan prova incontestabile le finestre della nuova basilica di s. Maria del Soccorso a Monaco, e quelle ristorate, o meglio rinnovate, della cattedrale di Ratisbona. In queste due opere gigantesche, che tanto onorano la Baviera, quanta mai superiorità e per concetto, e per disegno, e per esecuzione tecnica, in confronto delle opere congeneri lavorate nel medio evo! Nè l'Italia darebbe frutti meno egregi in tal ramo, se tal ramo avesse da noi incoraggiamenti. Ce lo dimostrò un giovane ingegno lombardo, il *Bertini*, che presentata all'Esposizione di Londra una finestra in cui stavano egregie composizioni da lui immaginate e dipinte, si ebbe la medaglia d'onore e, quel ch'è più, i plausi di tutta Europa. Che non farebbe il proteiforme ingegno del Bertini, se corressero que' tempi, in cui l'artista più operoso non bastava a compiere tutto quello che gli veniva allogato!

zione de' Bizantini. Egualmente se vedete un Cristo in croce che paia copiato da una mummia, con rivi di sangue nero uscenti dalle piaghe, con tinte da cadavere infradiciato, non errerete denotandolo per bizantino. — Al contrario, se questa Vergine v' apparirà grave della persona, di giusta proporzione e vestita alla romana, se il Cristo e gli apostoli si mostreranno d' un tipo nobile colle vesti simili a quelle dei patrizii di Roma, dite l' una e gli altri prodotti della scuola romano-cristiana, nè v' ingannerete.

Gli artisti del greco impero piacceansi di abbagliare gli occhi la mercè di fondi d' oro, coi quali coprivano sovente vastissime pareti, e da quelli tentavano di far spiccare alla meglio una figura fosca, cadaverica del Redentore o della Vergine, e caricavano poi di dorature gli abiti, gli accessorii e que' segni informi del campo che chiamavano architetture. Invece ne' mosaici come nelle pitture della scuola romano-cristiana i fondi son quasi sempre bianchi o, se l' oro vi è adoperato talvolta, è soltanto per marcare i punti luminosi nelle nuvole e nelle drapperie.

Ad aver prova irrefragabile come s' ingannino a partito tutti quegli scrittori d' arte che, ripetendo senza esame la sentenza del Vasari, tennero i pittori di Bisanzio la causa più efficace del rinascimento italiano, operato da Cimabue prima, poi dall' allievo suo insigne, basta considerare ai paesi d' Italia ove l' arte bizantina veniva servilmente seguita, come p. e. Venezia, Pisa, Napoli ed Amalfi. In codeste quattro città, tuttochè la pittura fosse dai governi, dalla Chiesa e dal popolo grandemente favoreggiata, pure la scintilla del vero spirituale, gloria de' fiorentini pennelli, apparve tardissima, e molto tempo dopo di Giotto. Quando questa luce del trecento operava in Padova le sue maraviglie, i mosaici e le pitture di Venezia son poco meno che barbare. Nel 1381, quando l' Avanzi e l' Altichieri coprivano le pareti di molte chiese di Vero-

na e di Padova con que'freschi stupendi, di cui, a vostra gran lode, vi mostrate innamorati, Stefano pievano di s. Agnese dipingeva la misera ancona che sta nella saletta degli antichi di quest' Accademia; il Semitecolo conduceva le tavolette, goffissime per disegno, che serbansi nella biblioteca capitolare di Padova. Sul finire del secolo decimoquarto le scuole amalfitana e napoletana non sono ancora che timide riproduttrici dei mostri bizantini. Quando Cimabue vedea portata in trionfo la sua Madonna per le vie di Firenze, Giunta Pisano colorava le Vergini tanto orridamente deformi, quanto quelle di Costantinopoli.

Ci dicono che Cimabue l' arte apprendesse da que' Greci che, lui giovinetto, dipingevano nella cappella Gondi a s. Maria Novella in Firenze. Ma, prima di tutto, la cappella Gondi, non che dipinta, non era neppur costrutta quando Cimabue operava, giacchè la chiesa in cui essa si trova fu solo cominciata ad edificare nel 1279; poi se si volesse mai che gli esemplari da cui trasse il Fiorentino la sua maniera, fossero quegl' informi avanzi che ancora si scorgono sotto più moderne pitture della cappella di s. Antonio, antichissimo resto della primitiva chiesa, quelli manifestano poi tale imperizia di pennello e di segno, da mostrarsi inferiori anche a quanto di più barbaro facessero i Bizantini, e quindi non possono aver servito di esemplare a nessuno (1). No, quel tentativo di riforma a cui il maestro di Giotto si accinse, ei non l' apprese da quegli sgorbii, egli lo trasse invece dai mosaici rozzi sì, ma pur dignitosi, di Roma, e forse da quelli mirabili di Ravenna, come ne chiarisce il fiero suo stile, e più ancora

(1) Questo punto importantissimo per la storia dell'arte italiana, fu schiarato colla maggiore evidenza e colla più ingegnosa critica, da Carlo Milanesi e Carlo Pini, in un de' preziosi Commentarii, aggiunti da essi alle *Vite del Vasari* che vien pubblicando in Firenze il rinomatissimo tipografo signor Le Monnier (Vedi Vol. I, pag. 230-31).

quello del suo immortale discepolo, su cui vi terrò lungo discorso fra breve.

Concludiamo dunque che nella pittura de' secoli cristiani, quantunque rozza, quantunque così imperfetta nella forma, da attestare spesso la più compiuta ignoranza delle leggi, secondo le quali conviene figurarne le apparenze, spicca limpido il principio di effigiare quanto v' era di più spirituale nell' uomo, e così voleasi combattere l' altro principio favoreggiato dal paganesimo, il quale esigeva che la materia soverchiasse lo spirito, e fossero divinizzate tutte le fisiche ebbrezze del senso. I pittori cristiani sommettendo la carne allo spirito, mirarono a glorificare le austere virtù, e a surrogare alle personificazioni brutali del paganesimo, pensieri augusti staccati da ogn' idea terrena. Da ciò la pendenza, spesso esagerata, al mistico allegorismo; perchè l' allegorismo distrugge, anzi nega ogni personalità. Se essi impoverirono, mortificandola, la bellezza fisica, seppero dar più espressione alla figura umana, e la serenarono di più limpida luce. Laonde portarono il pensiero a sormuotare sull'animalità, e l'arte a salire sino alla grandezza morale, cui si giunge col sagrificio de' godimenti terreni.

Ma ogni forza, quando lasciata senza freno, si spinge all' esagerazione, e la natura offesa dalla violenta riazione dei pittori cristiani, noi la vedremo voler riprendere i suoi diritti, e rivendicarli, richiamando nell' arte il culto della carne e della materia. Lotta formidabile che fece alternare i pennelli, anche de' grandi, fra opposte tendenze; lotta che ancor ci mantiene in una esitazione fatale sulle vere vie da seguirsi nell' arte; lotta che finirà solamente quando tutti avranno compreso, come alle idee puramente spirituali si voglia forma che tolga dal vero ciò che più accenna ai trionfi dello spirito; e come, del pari, a quelle che s' aggirano solo sul campo della vita terrena, abbisognino forme che questa vita con evidenza rivelino.

Imprimetevi bene, o Giovani, nell'intelletto, che l'*idea*, la quale forma l'elemento delle rappresentazioni pittoriche, è la vita interna dell'uomo, è l'anima, le cui impressioni, i cui sentimenti, i cui atti, si manifestano in iscene diversamente molteplici; quell'anima che si riflette persino su tutte le forme inanimate, sul mare che si protende infinito, sulle montagne che si rizzano fra le nubi, sul ruscello che mormora lene, sull'uragano che mugghia terribile. Egli è per questo, e per questo solo, che il centro vero della pittura non può essere se non il cristianesimo. Per quanto eccellenti sieno stati i dipinti degli antichi, e malgrado la inarrivabile bellezza delle loro sculture, la lor pittura non potè senza dubbio pervenire a quel grado di perfezione a cui ella giunse presso i moderni. E la ragione n'è semplice, imperciocchè il fondo del pensiero greco, sì favorevole all'elemento della scultura, non potè (precisamente per cagione di tale vantaggio) esserlo del pari alla pittura. Che se, per contrario, quest'ultima fu portata a perfezionamento, verso la fine del medio evo, ciò avvenne perchè il fondo spirituale delle sue opere, il sentimento cristiano, s'attaglia mirabilmente alle sue rappresentazioni.

Se la scultura, disse Hegel, *è arte pagana in sè* (e il brav'uomo lo provò con una incomparabile acutezza d'ingegno) *la pittura, invece, è eminentemente cristiana; imperciocchè essa esige un grado superiore di spiritualità; il quale non può venire concesso che dal cristianesimo.* Quale è, infatti, l'elemento sensibile entro a cui la pittura si svolge? La superficie, l'apparenza visibile, qualche cosa, in fine, di artificiale surrogato alla realtà.

Ora, codesti mezzi reclamano, di loro natura, un che di animato, di vitale che superi l'evidenza plastica. La parte più intima dello spirito deve quindi avvivare le forme apparenti e, per così dire, riflettersi in esse. Il colore, che specializza e determina simili apparenze, esige negli oggetti rappresentati

un carattere più preciso, più vivo, più animato, che non sia la semplicità plastica di cui si sta contento lo statuario. Da ciò, il bisogno di moltiplicità nelle situazioni, di moto, di varietà, siccome cose rispondenti ai materiali della pittura. Tra il fondo e la forma si stabilisce quindi una reciprocità necessaria; se l'idea vuole una forma che sia capace di esprimerla, questa domanda, per contrario, un'idea che valga ad animarla.

Da tali principii ne derivano conseguenze che, diffuse in molte parti di queste mie lezioni, io stringo qui epilogate, perchè meglio vi mostrino, diletti Giovani, qual sia il vero fine del pittore cristiano, e come possa raggiungerlo. E innanzi tutto, dovendo la pittura rappresentare ne' personaggi da essa trascelti lo spirito ripiegantesi sopra sè stesso, ella non può, come la scultura, offerire un carattere puramente generale; reclama invece maniera più individuale, passioni più risentite, maggior vitalità nelle situazioni. Rispetto al campo su cui la pittura conforme al sentimento cristiano può estendersi, esso è il più vasto possibile, giacchè ella può abbracciare tutti quanti sono gli oggetti della natura, tutte le sfere dell'umana attività, tutt'i particolari dell'esistenza interdetti alla scultura. Laonde, quanto s'attiene all'ordine religioso e al profano, gli accidenti più fuggitivi delle situazioni e de' caratteri possono offrirsi a tema del concetto pittorico.

Ma il vero principio, il centro di quest'arte, è sempre la vita intima dell'anima. Qualunque sia il soggetto che la pittura prende a trattare, ciò che ne fa lo interesse vero, il senso reale, è sempre il sentimento che vi traspare, il riflesso dello spirito, lo spirito dell'artista che apparisce nella sua opera, l'immagine del suo pensiero intimo. Ecco perchè, prima bellezza della pittura moderna dev'essere la spiritualità del concetto, espressa da forme che quel concetto aiutino gagliardamente.

BIBLIOGRAFIA.

PERRET. — *Catacombes de Rome, Architecture, peintures murales* ec. ec. ec. (in fol., Parigi 1853).

RIO. — *De la Poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes* (un vol. in 8.°, Parigi 1836).

BOURASSÈ. — *Archéologie chrétienne, ou Précis de l'Histoire des monuments religieux du moyen âge* — (un volume in 8.°, Tours 1842).

MONTALEMBERT. — *Du Vandalisme et du Catholicisme dans l'Art.* (un vol. in 8.°, Parigi 1839).

CROSNIL. *Iconographie chrètienne* (un vol. in 8.°, Parigi 1842).

Oltre a questi:

DAVID. — *Histoire de la peinture au moyen âge.* — D'AGINCOURT, *Histoire de l' art* ec. — FURIETTI, de *Musivis*, già citati in altre Lezioni.

SETTIMA LEZIONE.

L' Architettura archi-acuta.

Il tipo della chiesa cristiana non si arrestò fra la grave semplicità delle forme latine, bisantine o lombarde ; ma progredì, specialmente nel settentrione, su via più conforme al sublime misticismo di quelle popolazioni. Alla metà del secolo decimoterzo l' architettura comincia colà a raggentilire le sue proporzioni, ingoffite dalla barbarie del nono e del decimo ; le assottiglia, le franca dalle pusille imperizie del volgare scalpello. Le costrutture, in particolare sacre, giungono in breve, col mezzo d' un elemento nuovo, ad elevare pietre e colonne per una via affatto diversa da quella fino allora battuta. Non più le arcate a pieno centro, non più le vôlte emisferiche, non più la pompa della dorata cupola orientale. Ogni edifizio che sollevasi da terra finisce sempre in coni, in freccie, in eleganti pinnacoli. Tetti, contrafforti, campanili, porte, finestre, tutto diventa acuto, piramidale ; tutto acquista un lancio di linea ascendente che si stacca dagli effetti della orizzontale. Poi la chiesa dilata le sue navi, quasi abbracciasse il mondo colla santa sua cerchia, innalza altissime le sue vôlte, quasi per toccare i cieli, di cui rammenta coi riti cristiani la spirituale grandezza.

più conforme alle idee d'Occidente, anzi affrancato da ogni influenza araba e bisantina, pare allora s'introducesse nell'arte. Le fregiature architettoniche, che fino a quel punto eransi tolte da piante d'Oriente, si trassero invece dalle più comuni del suolo europeo. Entrate, infatti, in una delle magnifiche cattedrali nordiche del secolo decimoterzo, e vedrete sulle colonne e sulle cornici, foglie di quercia, di faggio, di prezzemolo, di trifoglio e sopra tutto di cappuccio; mentre in quelle dei secoli precedenti, non vi è dato, d'ordinario, vedere se non il cacto, lo acanto e la palma. Qualunque sia la causa di questa rivoluzione (chè mi pare troppo fuor, del seminato l'avviso di Carlo Magnin, il quale volle trovarla nella emancipazione dello schiavo, e nell'opera dei liberi muratori, disciolti affatto da ogni legame col clero, e formanti società puramente laicali) è certo che i Normanni furono i primi, se non ad adottarla, almeno a perfezionarla. E furono pure essi i primi a dar regole fisse a quel nuovo sistema di costruzioni, leggiero e gigantesco ad un tempo, agile ma pur solidissimo, di cui principali forme diventarono il triangolo equilatero, il quadrato ed il circolo, insieme variamente combinati, e sviluppati nelle divisioni loro tanto piane che solide. E in effetto, l'architettura de'secoli anteriori al decimoterzo è costantemente ad arco rotondo, e delle combinazioni prodotte dalle linee geometriche si cura poco. Non è che sul cominciare di detto secolo, che l'arco acuto, e come costruzione e come decorazione, si collega alle forme che ho accennato sopra; è soltanto allora che esso si fa elemento dominatore degli edifizii, e passo passo progredendo, si acconcia in leggiadri modi a mille ingegnosi intrecciamenti, che aggiungono tanta leggerezza all'architettura delle età medie.

Molto, anzi troppo, disputarono gli archeologi sulle origini dell'arco acuto; e chi lo disse immaginato dagli Arabi ad imitazione delle lor tende; chi affermò ch'esso, da tempi re-

motissimi, fosse usato nell' Oriente, e che i Crociati, accesi d' entusiasmo per quanto aveano osservato in quel fantastico paese, lo importassero in Europa, ove fu universalmente posto a base delle architetture poco tempo dopo. Altri, anche concedendo tale origine all' arco diagonale, pensarono che i Mori lo avessero introdotto nella Spagna, e che di là si fosse poi diffuso sul resto dell' Europa, insieme colla tanto idolatrata filosofia araba. Chi lo affermò pensato primitivamente nelle nordiche terre, ad imitazione dello incrociamento prodotto dai grandi rami degli alberi nelle boscaglie; chi finalmente, avendo ben più che le traveggole agli occhi, suppose il sistema archi-acuto, figlio bastardo del classico romano.

Fra tanto lottar d'opinioni, difficile per certo cogliere il vero; nè io qui presumo di saper diradare le nebbie che avvolgono l' origine dell' arco acuto, e quindi della mirabile architettura che ne derivò, e solo mi attento di esporre alcune osservazioni, da cui, se non erro, parmi possa venirne qualche luce sull'oscuro argomento.

L'arco acuto, preso isolatamente, senza le altre modificazioni dello stile così detto gotico, è d' un' antichità remotissima, giacchè lo troviamo nelle mura etrusche, nei monumenti pelasgici della Grecia, negl'ipogei dell' Egitto, ne' tempii sotterranei dell'India. In onta di tanta vetustà, esso però non giunse a farsi base di un intero sistema di costruzione, se non nel secolo di cui parliamo. Sino allora continuò a rimanere un fatto isolato, ovvero si stette confuso sovente con l'arco emisferico e coll'elittico: la qual cosa dimostra ad evidenza, come prima del tempo a cui ora si riferisce il mio discorso, l'arco acuto fosse considerato non altro che un semplice ripiego, il quale dovea originarsi naturalmente dai varii modi di costruzione.

Quest'arco non si muta in sistema generale dell'architettura specialmente sacra, se non quando fu trovato essere più

decoroso alle chiese d'adattarvi ampie finestre riccamente adorne di vetri colorati, e vaste navi le quali permettessero d'accogliere adunata gran moltitudine, e a questa lasciasse libero campo d'assistere ai sacri riti.

Per quanto Anastasio Bibliotecario, vissuto nel nono secolo, ci venga dicendo, che verso la fine dell'ottavo il papa Leone III fece porre vetri di diversi colori alle finestre dell'abside di s. Giovanni Laterano, rimane però indubitato che solo in sullo scorcio del dodicesimo secolo la pittura sul vetro ci si manifesta un'arte avanzata assai. Essa più crebbe nei secoli susseguenti, e specialmente sulla fine del decimoterzo e sul cominciare del decimoquarto, quando, cioè, si fecero più frequenti e magnifiche le costruzioni delle nordiche cattedrali. È del pari indubitato (come può vedersi nei diligenti lavori che sui vetri colorati ci lasciarono De Caumont, Battissier, Bourassé), che quasi soltanto in Francia, in Germania, sul Reno, conoscevasi, e l'arte di colorare i vetri a fuoco, e di effigiare con essi copiose storie sacre, da collocarsi nei finestrati delle chiese. Non mi pare quindi improbabile, che gli architetti oltremontani, possedendo un così splendido modo di ornare i tempii, pensassero allora d'aprire quegli ampii finestroni che ci destano tanta maraviglia nelle cattedrali di Cologna, di Chartres, di Rouen, di Amiens, di Mans ecc. ecc.; que' finestroni, che giovano, colla luce sì fantasticamente ritratta, sì leggiadramente divisa ne'varii suoi raggi, a suscitare nell'anima un pensiero che s'alza sublime sino all'archetipa idea. Ciò deve per conseguenza aver mostrato a quegli architetti, come i massicci piloni e le grandi ali di muro, male potessero convenire a così vaste finestre, colle quali voleasi spandere copiosa luce fra mezzo alle navi e sotto le vôlte del tempio, e da queste ottenersi variamente ripercossa. Ma se i piloni della chiesa dovevansi a tal fine foggiare altissimi, e non di soverchia grossezza, era mestieri abbandonare l'arco emisferico, le cui

vigorose spinte nel senso orizzontale, abbisognano di piedritti assai robusti. Usando l'arco acuto, poteva ridursi lo sforzo della spinta che gli è necessaria, solo ai tre settimi di quella bisognevole per l'arco di tutto sesto di egual dimensione, spessore di estradosso, ed altezza di piedritti; dimostrazione che il Rondelet, colle più semplici formole del calcolo, chiari evidentissima. Laonde, bastando di dare ai punti di appoggio degli archi acuti un quarto meno di quelli richiesti dagli emisferici, si potevano ottenere due preziosi risultamenti: di adoperare, cioè, i piedritti svelti ed altissimi, senza pregiudizio della solidità, e di permettere che penetrasse copiosa e varia dal finestrato quella magica luce variamente colorata, che tanto contribuisce all'effetto estetico delle chiese.

Una ragione, forse di questa egualmente importante, se non più, doveva fare che gli architetti d'oltramonte preferissero l'arco acuto al rotondo. Se essi avessero voluto alzare quelle grandiose basiliche che ancora ammiriamo in Francia, in Inghilterra, in Germania coll'arco emisferico, o conveniva che costruissero grossissimi piedritti, e allora toglievasi alla maggior parte dei frequentatori del tempio, il mezzo di vedere i sacri riti che in quelle età compievansi, di solito, sul solo altare della tribuna, perchè di rado ve n'eran altri; ovvero era forza diminuissero con forti spranghe di ferro, rattenenti gli archi, la spinta dei medesimi; e allora doveano, o presto o tardi, venirne rovine e squilibrii, perchè, come diceva il Vignola, *sulle cinghie non si tengono le fabbriche*. L'arco acuto, in particolare se avente per centri i due punti estremi della base del triangolo equilatero, impediva tutti questi danni, giacchè, come notai, non vi era più bisogno di grossi piedritti a reggerne la spinta. E ben doveano non ignorare così grande vantaggio gli architetti, specialmente francesi, i quali già fin dall'epoca del famoso benedettino Gerberto, che fu poi eletto al pontificato sotto nome di Silvestro II,

aveano imparato a giovare l'architettura colle matematiche, dal valente monaco studiate presso gli Arabi di Cordova e di Granata, e da lui applicate all'arte della sesta nei celebri insegnamenti di Reims, come narrano i cronisti francesi del secolo dodicesimo.

Dovette poi sommamente aiutare i pensati ardimenti della nuova arte, l'uso che allor si fece maggiore della vôlta a crociera, giacchè in essa si vide stupendo un mezzo di collegare la solidità alla leggerezza, l'altezza colla estensione. Questa nuova foggia, riflette Hope, originò una tendenza a respingere al di fuori gli appoggi perpendicolari dello interno; la pressione obbliqua esercitata sulla sommità loro dovette nel basso essere contrabbilanciata da una resistenza diretta, ugualmente in senso obbliquo. In altre parole, fu forza che ciascuno degli archi della volta spingesse il muro principale, parte al di dentro, parte al di fuori, e sotto forma d'arco rampante si distaccasse anche dal corpo dell'edificio. Così questi archi formarono quasi una curva non interrotta, dalla cima della fabbrica fino al punto più basso delle fondamenta. Tutto poi fu coronato da un ingegnoso modo di adattare i pinnacoli, di guisa che la pressione verticale arrestasse la tendenza divergente degli archi, e racchiudesse in limiti meglio circoscritti i punti d'appoggio dei sostegni esterni, o, per dire più esattamente, dei contrafforti. Nè ultima ragione di così lanciato ardimento di sostegni e di vôlte nelle nordiche chiese, dovette pur essere il bisogno in quelle regioni di acuminare molto i tetti, perchè non vi rimanessero raccolte sopra le abbondose nevi che nell'inverno vi cadono. Dato un tetto ad angolo ottuso, ne veniva la necessità di far appuntite le varie fronti della fabbrica, e quindi tanto i frontespizii che i sopraornati delle porte e delle finestre.

Raggiunta da quegli architetti la ragione statica, pensarono da poi all'estetica, o, meglio, trovarono nella matematica

sicurezza del sistema, e nel geometrico catenamento di tutte le forme in esso usate, il modo di rinvenirla, perchè una ragionata costruzione è fonte di bellezza sempre. Visto che poteasi cogli archi acuti osar molto, si spinse la costruttura a quelle mirabili altezze che doveano parlare sì gagliarda favella al cuore di tante generazioni. Rinvenuta questa mirabile forma, non fu difficile applicarne le mille combinazioni e gli svelHissimi intrecciamenti a porte, a finestre, a quanto, in una parola, costituiva essenziale od accessoria parte della costruzione; lo amore all' elegante ricchezza ed all' armonia, amore il quale doveva ogni giorno invigorirsi in un' arte che camminava paralella alla scienza, fece in mille svariate guise moltiplicare le modanature poste a fregio e a sostegno delle diverse parti dell' edificio. A tutto questo s' aggiunga l' araba architettura, che forse a mezzo delle Crociate e de' frequenti commerci coll' Oriente avea cominciato a portare sugli edificii europei, in particolare del mezzodì, i suoi mille meandri, le sue rose, i suoi muri frastagliati quasi merletto. S' aggiunga che, coll' avanzare della civiltà, avanzato avendo grandemente la scultura, sì figurativa che ornamentale, l' arte della sesta si trovava signora d' un efficace elemento a rendere più magnifiche e più sublimi le proprie inspirazioni. Ma, senza che la necessità da una parte, la scienza dall' altra, si collegassero a cercare nella statica un mezzo di meglio servire ai bisogni del culto, la espressione estetica non si sarebbe trovata mai nelle chiese archi-acute. Ora, questa necessità e questa scienza prevalevano nei paesi del settentrione, per le ragioni che ho dette di sopra; quindi è da pensare che solo nel settentrione, non già si originasse, ma almeno si perfezionasse quell' architettura che non ha veruna agnazione colle precedenti d' Italia e di Grecia.

Quando si voglia fare la debita distinzione fra l' arco acuto, come forma isolata, da quest' arco come uno dei princi-

pali elementi di tutto un sistema architettonico, le confusioni spariscono. Qual forma isolata, lo troviamo in ogni tempo ed in ogni luogo, dov' era opportuno l'usarlo a scopo di miglior costruttura; qual sistema architettonico, non può rinvenirsi se non dove e quando agli architetti tornò necessario ottenere altezze ed aperture, che in nessun altro modo si sarebbero potute conseguire solidamente, se non con l' arco acuto.

Del resto, s' inganna chi pensa, essere soltanto l' arco acuto, nelle combinazioni varie a lui compossibili, quello che costituisce l' essenza dello stile su cui tengo discorso. Esso ne è si l' impronta più caratteristica, ma non forma egli solo il sistema delle opere mirabili che sursero nell' Europa centrale e settentrionale, dal decimoterzo al decimoquinto secolo. Questo sistema consta e dalla figura delle singole modanature, e dalla disposizione loro sui lati del quadrato visto per angolo, e dall' ingegnoso congegnamento degli archi rampanti coi pilieri dei contrafforti, e dai pinnacoli ottaedri, e dai sostegni disposti a colonnelle con vario profilo, spiccato sopra un dado comune, e dalla ornamentazione composta di piante indigene, e, in una parola, da ben ponderate combinazioni di solidi geometrici, che, giovando alla statica degli edifizii, danno loro un marchio di robusta agilità.

Considerata sotto tal punto di veduta l'arte settentrionale della chiesa nel secolo decimoquarto, considerata, cioè, come un risultamento della scienza congiunta al progredire dell' arte ornamentale, come il prodotto delle regole statiche legate al concetto eccelso conveniente alla casa del Signore, concetto che solo poteano saper esprimere artisti allevati in un' era di non bugiarda fede; si manifesta, s' io non m' inganno, meno oscura l' origine ed il procedimento d' essa. Percio parmi che abbiano torto coloro che tengono le cattedrali archi-acute prodotte solo dagli avanzamenti della statica, torto gli altri che le vollero una semplice inspirazione venuta in

cervello a qualche architetto, come fosse un' ode od un' elegia.

No, l' architettura che parla all' animo una gagliarda parola, se è sempre, in origine, figliata dal bisogno, non arriva ad imprimere nelle immaginazioni profonda l' *idea* se non quando alle leggi prime e fondamentali di quel bisogno, si catena il sentimento. È per tale cammino che la scienza dello edificare diventa la prima delle arti; è così ch' essa, dopo aver giovato al benessere materiale dell' umanità, ne sublima, per così dire, la essenza spirituale; è così che la chiesa archi-acuta si appalesa insigne rivelazione delle idee, della fede ardente, di quella pendenza continua, a tentar di scorgere nel finito i grandiosi misteri dell' infinito, che accendeva gli animi robustissimi dell' evo mezzano.

Questo stile lanciato e leggiero durò lungamente in Francia, in Inghilterra, in Germania, e fu, come a dire, l' inspiratore, non solo delle ornatissime chiese di quelle regioni, ma ben anche delle costrutture civili, sino alla metà del secolo sesto decimo. — Non giunse per altro a pigliar vigore nel mezzodì, od almeno ebbe a subirvi grandissime modificazioni. L'Italia principalmente, sia che per la mitezza del cielo non temesse nevi abbondanti, e perciò non avesse mestieri di tetti acuminati al pari del settentrione, sia che pei frequenti viaggi e commerci coll' Oriente troppo fosse inviscerata con esso per giungere a dimenticare la basilica bisantina, quel modello di dorata magnificenza, sia che circondata da ruderi romani rimanesse troppo adoratrice di quelle auguste rovine, e perciò avvisasse d' alterare in parte le forme de' settentrionali concepimenti; fatt' è che l' architettura archi-acuta si mostra in Italia, di lunga mano meno ardita e più grave di quelle che alzaronsi allora nei paesi del nord.

Bastò poi che sul finire del secolo decimoquinto le repubbliche e i principi italiani insieme rivaleggiassero, a premiare

chiunque o scopriva od illustrava greche e latine reliquie, bastò ch'entrasse nei petti italiani il non sempre utile, quantunque nobile, orgoglio di mostrare al mondo ch'erano figli e nepoti di Roma antica, perchè l'architettura fra noi abbandonasse ogni traccia di stile archi-acuto, e si ponesse ad imitare, ma però con indipendente e libera mano, i fregi e le vetuste decorazioni dell' eterna città.

In questo rinascimento dell' arte antica, la sesta cristiana molto scapitò, ma fu poi schiauzata di travolte aberrazioni, quando il genio immenso ma fatale di Michelangelo tutto trascinò nella sua macchinosa maniera. Doloroso a ripensare, come allora gli architetti di Roma, non solo si facessero pagani, coprendo l' altare del Dio di pace colle colonne e coi fastigi dei numi del paganesimo; ma su quelle colonne e su que fastigi ponessero accartocciati gl' ingegnosi deliramenti a cu le dotte sbrigliatezze del Bonarroli avean dato e vita forza e affascinante magnificenza. — Ma di questo in altr Lezione, la quale io destinerò a mostrarvi, come la manier archi-acuta usata in Italia nei secoli decimoterzo, decimo quarto e decimoquinto, non ebbe altrimenti origine dalle lan ciate arditezze del settentrione, ma piuttosto, a creder mi dalle arabe costrutture sulle quali vi terrò pur allora parol a fine di meglio rincalzare il mio pensamento.

Per oggi mi limiterò ad indicarvi, per quanto me lo co cede la brevità del tempo accordatomi, le varie fasi percor dall' architettura settentrionale, per indi accennarvi alcuni f i tipi delle sue differenti maniere.

Lo stile archi-acuto *primitivo* corre tra il principiare il chiudersi del secolo decimoterzo. Sul cominciamento s questa nuova architettura ritiene gran parte del marchio, ch speciale alla precedente; e non è se non verso la metà del colo ch' essa acquista la leggerezza, l' eleganza e le ve ste proporzioni, da cui ne viene, a parere dei ben veggenti,

tanta superiorità della maniera archi-acuta della prima epoca su quelle posteriori. Eccone i suoi caratteri principali.

Le forme generali delle chiese subirono parecchie modificazioni, il coro divenne assai più lungo che nol fosse precedentemente rispetto alla nave centrale. Prolungaronsi le ali di muro intorno al santuario, e vennero accerchiate da cappelle, ciò che prima avveniva di rado. In alcune grandiose cattedrali, come, ad esempio, in quelle di Parigi, di Coutances, di Chartres, di Mans, di Burges, le navi laterali son doppie, e due aditi stanno intorno al coro invece di uno. Alcune chiese si mostrano senza abside, come nel secolo anteriore, e finiscono in una muraglia piatta, forata da due o tre finestre geminate.

Il lancio forse più ardito di questo nuovo stile, fu quello di avventare in aria quegli archi rampanti, che appoggiandosi, da un lato, sui contrafforti delle navi laterali, vanno con l'altro a sostenere i muri del gran tetto. Tale mezzo ingegnoso di consolidare la sommità degli edifizii, era sconosciuto nei secoli precedenti, imperocchè allora gli archi rampanti, che elevavansi lungo i muri della nave principale, nascondeansi sotto il tetto delle laterali. Dal momento che gli archi rampanti formarono arcate aeree, i contrafforti si slanciarono, al par di torri, sopra i tetti delle ali, e vennero coronati di pinnacoli ora quadrati, ora ottagoni, e talvolta da un frontone acuto o da un tetto a doppia pendenza. Sui piè dritti di così fatti contrafforti, furono poste nicchie ornate di colonne, entro alle quali si collocarono statue. La parte superiore di questi archi rampanti fu usata come condotto delle acque, le quali si vollero smaltite dai tetti, a mezzo di grondaie sporgenti, foggiate a testa di animali, che i Francesi chiamano *garguilles*. Simili archi rampanti, che, con un'arditezza maravigliosa, si alzano gli uni sugli altri, a due e fino a tre ordini, contraspingono sempre le masse di muro che dividono le finestre, e per tal

quest'epoca l'arditezza e l'ascendimento verticale che ne fanno il precipuo pregio.

Egli è forse nella costruzione delle vòlte che gli architetti del secolo decimoterzo mostrarono la maggiore abilità. Molte fra queste non hanno che 17 centimetri di spessore, e tuttavia si slanciano a grandi distanze da un muro all'altro, elevato da terra per più che 30 metri. Tuttochè costrutte, d'ordinario, di piccole pietruzze miste a saldo cemento, presentano da secoli una solidità maravigliosa, di cui noi moderni mostriamo troppo spesso d' ignorare il segreto.

È solo nel secolo decimoterzo che gli architetti impararono a sollevare altissimi que' mirabili campanili che danno tanto movimento all' architettura archi - acuta. Son essi forati da finestre lunghe e strette, e sovente coronati da piramidi ottagone. Gli spazii triangolari che stanno fra i quattro angoli della torre e i quattro lati della piramide, vanno riempiti da quattro gugliette; e le quattro ali dell'ottagono che corrispondono alle quattro faccie della torre, sono occupate da finestre a pinnacolo.

Nelle chiese maggiori del decimoterzo secolo, al pari che in quelle dell' undecimo, v' hanno due torri che son poste a destra e a sinistra della porta maggiore. Un'altra torre meno alta, ma più arditamente costrutta, sollevasi spesso sui quattro piloni delle arcate che formano il centro della crociera. Risultandone così una specie di cupola, questa è aperta non di rado in guisa, da presentare un vano al di sopra delle volte. Allora, simili a lunette colossali, codeste torri pigliano la luce ad una grande altezza per farla scendere nel mezzo della nave. Talvolta, neppur tre torri pareano bastanti, e se ne voleano altre più piccole che fiancheggiassero le porte laterali; ma gli esempii son rari, e solo in chiese di vasta dimensione. Tutte queste torri destinate a dare sì pittoresco effetto alle chiese, rimasero, per la più parte, incompiute.

Il ramo d'arte che nel periodo di cui discorro, progredì sommamente, fu la statuaria legata all'architettura e divenutane allora un de' principali ornamenti. In sulla metà del secolo, e le figure di tondo e i bassirilievi, acquistano scioltezza e moto nelle pose, espressione ne' volti. A misura che quest'arte progredì, non parve più bastevole, come nel secolo anteriore, il porre figure scolpite sulle pareti laterali delle porte; esse occuparono e le nicchie aperte nell'alto de' contrafforti, e le numerosissime arcate, e la parte superiore dei prospetti. I bassirilievi, in particolare, rarissimi nelle costrutture sacre dell'epoca anteriore, vengono a profusione adoperati in questa, e colla prodigiosa moltiplicità delle immagini e delle rappresentazioni, formano un *catechismo monumentale*, come bene chiamollo il De Caumont, sì ricco e sì complicato, che ci vorrebbe un volume, soltanto per noverarne le allegorie e le rappresentazioni diverse. Ne' frontoni vien posto d'ordinario il Signore nell'alto, e il Giudizio finale al basso; sulle pareti e intorno alle campane de' capitelli, diavoli che trascinano le anime all'inferno, angeli che ne pesano in una bilancia il peccato. Entro alle nicchie, ora il Salvatore che calpesta il leone ed il basilisco, ora gli apostoli, i profeti, i patriarchi. Nei fregi raccerchianti il coro o le cappelle, allegorie rappresentanti o la radice di Jesse, da cui spunta il fiore, o i sette doni dello Spirito santo (effigiato allora sotto forma umana e non in sembianza di colomba), i quattro fiumi del paradiso, le Virtù cristiane ed i Vizii opposti; l'albero del bene e del male; i cavalli dell'Apocalisse; le scienze venute da Dio; gli emblemi della Forza, della Pazienza, della Vigilanza ecc. ecc. A fianco della porta maggiore delle chiese, vedesi spesso la legge novella e la legge antica, figurate da due donne, l'una esprimente la *Sinagoga* bendata, con un vessillo spezzato in mano, e colla corona che le cade dal capo, l'altra la *Chiesa*, coronata e coperta di ricchi abiti. Nel trian-

golo da cui è chiuso l' arco delle porte, Cristo crocefisso col sole e la luna sopra la croce, e a' fianchi le ricordate figure della Chiesa e della Sinagoga.

Ricchezze molte e pari varietà acquistarono allora i pavimenti, che invece d'esser contesti, come nelle età bisantine, a musaici di marmo disposti a circoli, vanno coperti di gran lastre scolpite a basso rilievo. E spiccarono del pari per abbondanza e gentilezza di fregi gli altari, le fonti battesimali, le pile per l'acqua santa, gli stalli e i sepolcri.

Un nuovo elemento di decorazione alle fabbriche sacre, e senza dubbio di tutti il più efficace a trasfonder loro sublimità di poesia, si svolge allora con mirabile potenza, i vetri, voglio dire, a colori, di cui si fregiano i gran finestrati, specialmente del coro. Ho già dimostrato più indietro come il bisogno d' usare questi vetri fosse una delle cause che fecero nelle chiese più generale, o, a meglio dire, necessario l' arco acuto. I monumenti raffermano codesta mia congettura a modo, da raccostarla quasi a certezza; imperocchè ove rinvengonsi più magnifici, più ricchi di fregi e di storie codesti vetri, colà l' arco acuto spiega tutta la sua snella arditezza (1).

La Francia vien detta, a ragione, la madre e la nudrice della stupenda architettura fiorita in questo periodo. È colà che troviamo i monumenti più considerevoli dello stile primitivo archi-acuto, è colà che questi monumenti si vestono d'una spiccata eleganza di forme, ch' è raro trovare altrove. Ma non devesi credere che in tutta la Francia quello stile si svolgesse

(1) È degno d'essere notato quanto dice il De Caumont per dimostrare le cause che fecero smettere nelle chiese i vetri colorati. — « Il moltiplicarsi de' testi col » mezzo della stampa (osserva egli) moltiplicò ben tosto il numero dei lettori, e » quando i fedeli seppero leggere e furono in grado di aver libri di preghiere, co» minciarono a mormorare contro l'oscurità prodotta da' vetri colorati. Lo sprezzo » che gli artisti affettavano per le opere del medio evo, favorì tali lamenti, anzi li » incoraggiò, e si videro allora distruggere i finestrati di più splendido effetto. » (De Caumont, *Abécédaire ou Rudiment d' Archéologie* (Architec. relig.), p. 197).

con eguale perfezione; fiorente nei paesi settentrionali d'essa, diventa più raro di mano in mano che ci accostiamo al mezzodì, contrada ove durò fatica a stabilirsi. Laonde il troviamo splendido di tutte le sue bellezze in Normandia, nel Maine, nell'Orleanese, nella Turrena, nell'isola di Francia; ma a misura che procediamo verso il Lionese si fa men frequente; sicchè nel mezzogiorno, se pur comparisce, è frammisto sovente all'architettura ad arco semicircolare, che dicemmo lombardo-bisantina. Gli edifizii meridionali della Francia che appartengono a questo periodo, offrono una mescolanza continua d'archi a pieno centro ed acuti, di ornamenti bisantini e gotici, di forme pesanti ed agili. Di più, l'arco acuto medesimo, quando viene usato, veste forme massiccie e un carattere di profili arieggiante il bisantino. A tal che, quando percorriamo le provincie meridionali di Francia, e rimontiamo sino all'Aquitania del Nord, scorgiamo frantesa sempre dagli artisti la forma archi-acuta, come la frantesero e gli architetti delle chiese del Reno, in questo periodo, e quelli d'Italia sempre, salvo rare eccezioni. Anzi sul Reno e nell'Alsazia lo stile archi-acuto appena si mostra durante il secolo decimoterzo, e vi regna quasi esclusivamente il bisantino frammisto al lombardo.

Sarò men diffuso nel parlare degli altri periodi dello stile archi-acuto, giacchè, pel fatto, esso non muta in quelli l'essenza sua, ma solo vi s'inframmettono modificazioni, miranti piuttosto ad arricchire le ornature ad esso congenite, che non ad alterare il sistema.

Il *secondo periodo* dello stile archi-acuto, che dura per tutto il correre del secolo decimoquarto, s'appalesa a mezzo di un notabilissimo cangiamento nella generale disposizione delle chiese. Lungo le navi laterali vanno aggiunte cappelle sfondate, in ciascheduna delle quali vien posto un altare consecrato ad un santo particolare. La maggiore poi, o a me-

glio dire il coro, dedicato di sovente alla Vergine, acquista dimensioni assai maggiori che non sieno quelle della età precedente. È osservabile inoltre, in molte fra le chiese principali foggiate a croce, una leggera deviazione dell' asse del coro, rispetto a quello delle navi. Credesi comunemente dagli archeologi, che per tal mezzo si volesse indicare lo inclinarsi della testa del Cristo a parte dritta, nel momento in cui egli spirò. Che che ne sia della giustezza di questa congettura, egli è certo che N. D. di Parigi, le chiese cattedrali di Bayeux, di san Pietro a Dive, di Nevers ed altre molte, presentano simile deviazione a diritta.

Gli ornamenti di questo periodo arieggiano, in generale, quelli del precedente; soltanto si manifestano meglio scolpiti. Nei capitelli si fa men uso della figura umana, e spicca il più agile e più bene intagliato fogliame, sempre del pari tolto da piante nostrali. Vi predominano le foglie di vite selvatica, di ellera, di ranunculo e di ontano. Tanto era negli architetti di questo periodo il desiderio di ornare, ch' è raro vedere arcate libere o frontoni che non sieno fregiati allo esterno da gruppi di fogliame ascendente, dai Francesi, con vocabolo non facilmente traducibile nella nostra lingua, chiamato *crochet*. Le stesse muraglie che precedentemente lasciavansi nude, si scorgono coperte da arcate elevatissime, suddivise da leggere nervature, e raggentilite nell' alto da spartimenti geometrici, a simiglianza delle finestre.

I pinnacoli, più numerosi e più slanciati di prima, presentano gugliette fornite agli angoli di foglie rampanti, e vanno soverchiati da gruppi di vario intaglio disposti a croce (*fleurons*).

Le balaustrate, anzi che constare di colonnelle come nel periodo precedente, si foggiano a tre fori quadrilobati o triangolari, racchiusi in modanature a spigolo acuto, e centinate a shieco.

La disposizione delle colonne è quella stessa del periodo precedente, ma le aggruppate si mostrano più esili e si distaccano poco dai pilastri che le sostengono, di guisa che si potrebbero dire membrature di quelli, piuttosto che vere colonne.

Le finestre, rimanendo nella forma generale simili a quelle dell' età anteriore, vanno divise, nel senso della lunghezza, da un maggior numero di nervature. Perlochè, serbando entro al contorno esteriore due vuoti ad arco-acuto, ognun d' essi si suddivide in due od in quattro.

Ma intanto che le finestre, per la moltiplicità delle divisioni, appariscono più svelte e più gentili, le modanature delle cornici e di queste medesime nervature sono meno angolose te, meno precise che anteriormente. Le scozie meno profondamente vuotate, i tori meno arrotondati e talvolta elittici, non valgono più a produrre quelle opposizioni di luce e d' ombra, che danno ai numerosi archi del primitivo stile, contrasti ed effetti tanto mirabili.

La maggior floridezza di questo periodo c' è testificata dalle porte e dalle torri, le prime decorate da frontoni triangolari stagliati elegantemente a giorno, mentre nel secolo decimoterzo eran pieni, e soverchiate da rigogliosi gruppi di foglie; le seconde sfoggianti tale una varietà e una dovizia d' archi, di pinnacoli, di trafori, da risultarne composizioni di snella gentilezza congiunta alla più sapiente solidità.

Questo secondo stile dell'architettura archi-acuta procede per la stessa linea geografica del primo. Comincia e si viene svolgendo nel settentrione della Francia; cammina più raro verso il mezzodì. Esso penetra per altro contemporaneamente sul Reno e nella Germania, ove scorgonsi frequenti le chiese di questa maniera, senza che vi si adottasse colà mai la primitiva, di cui ho già toccato. L' Italia, sempre fedele alle antiche forme, non fece mai proprio nè questo nè l'altro, anzi per

lunga stagione sembrò ripudiare tal genere di architettura, e anche quando si decise ad usarlo, lo alterò di guisa (come avrò occasione di mostrarvi in altra Lezione) da non lasciar sussistere per intero nessuna delle forme che ne costituiscono il marchio caratteristico.

Ma veniamo allo stile *terziario*, che cominciato verso il finire del secolo quartodecimo, corre oltr'Alpe per tutto il decimoquinto. — Le forme generali delle chiese non vengono essenzialmente alterate, ma a quando a quando vi stanno aggiunte parti sproporzionate rispetto al tutto, come, ad esempio, cappelle gigantesche o cori di una straordinaria dimensione. Il mutamento maggiore scorgesi nelle modanature, le quali diventano tutte prismatiche ed angolose, e danno, di conseguenza, alle nervature, ai tori, ai listelli, un che di magro e di secco, ignoto alle età precedenti dell'arco-acuto.

L'ornamentazione vegetale si muta del pari, e le foglie di cappuccio e di cardo subentrano a quelle di vite, d'ellera, di trifoglio, e vanno, con eccessiva profusione, ad aggrovigliarsi lungo le fascie delle porte e delle finestre, su per le rampe de' frontoni; poi caricano i pinnacoli, le balaustrate, i merli. Le grondaie a figura d'animali si moltiplicano straordinariamente; in una parola il riboccante ed il troppo comincia ad introdursi nell'arte, e a far guerra alla originaria semplicità dello stile. Alcune parti, per altro, acquistano eleganza, senza cadere nel soverchio; tali sono le finestre, che pur leggiadrissime mostrandosi nei due primitivi periodi dell'arte archi-acuta, si vestono in questo di più svelte nervature rigirantisi nell'arco in forme geometriche, svariatissime e ricche di agile fierezza.

Codesto amore all'esilità delle divisioni perpendicolar cresce a modo in tale periodo, che anche le colonne e i pilastri diventano di un'estrema finezza. Le prime poi, da circolari ch'erano, si fanno elittiche, e la parte anteriore d'ess

è tagliata di maniera, da presentare una lista appianata, come se un regolo di legno fosse infisso dall' alto al basso della colonna. Sovente anche queste colonnette vengono ommesse, e si adoperano nervature prismatiche. I capitelli stessi vengono soppressi verso la fine del secolo; e allora le nervature dei pilastri si prolungano senza interruzione fino alla cima dell' edifizio, e si collegano seguitamente a quelle che formano i *costoloni* della vôlta. In parecchi di tali pilastri scorgonsi pinnacoli caricati da modanature di grande rilievo, sulle quali serpeggia rigoglioso fogliame.

Il mutamento essenziale di questo periodo avviene nella forma dei frontoni e degli archi. I primi, anzichè correre con linee rette a chiudere l'angolo superiore, s'inflettono in curva dolce, e giungono al gruppo posto in cima, quasi a guisa di fragili canne che pel peso loro si piegassero a mezzo. I secondi cessano, e non raramente, di essere acuti, si convertono nell' arco inflesso (*en acolade*) moresco, e nello scemo a tre *centri*, il quale acquistò in Inghilterra nome di arco *Tudors*, perchè colà fu usitatissimo sotto il regno di Enrico VII, e stabilì una delle più salde massime del sistema archi-acuto inglese, incardinatosi in detta provincia all' epoca di Enrico VIII, e rimasto fino ad oggi canone alle elegantissime costrutture de' castelli magnatizii.

Ma se, in causa di tutte le modificazioni accennate, l'architettura di questo periodo è inferiore in merito a quella dei due precedenti, si vantaggia d'assai sulle sue rivali, per cagione delle rose sfarzosamente magnifiche, di cui si vollero allora decorate le fronti de' tempii, e che servirono a dar luce copiosa, così alla nave centrale, che alle braccia della crociera. L'ingegno col quale sono geometricamente disposti i trafori di tali rose mette invero maraviglia, e prova ad evidenza, come dalla ben assestata combinazione delle forme geometriche e dal reciproco catenamento loro, ne esca sempre la più gran-

de bellezza, ed una eleganza impossibile a rinvenirsi con nessun'altra maniera.

Eppure, in onta a ciò, questo terzo periodo dell'arte archi-acuta vien giudicato con un'estrema severità dai così detti puristi di tale sistema. Essi ci trovano un lusso smodato di pinnacoli e di forme piramidali, abuso di frastagli e di nervature prismatiche, eccesso di fogliame, e tritume nel modo d'eseguirlo, poca elevazione nelle proporzioni generali.

E questa severità di giudizio cresce, quando parlano dell'ultima fase di questo stile terziario, che si sviluppa in sul chiudersi del secolo decimoquinto, e continua, mescolata un po' alle forme del rinascimento, anche per buona parte del susseguente.

Alcuni archeologi anzi fanno di quest'ultima fase un periodo a parte, che dicono *il quarto* ed ultimo dell'architettura archi-acuta, sebbene non subissero mutazioni essenziali nè la disposizione delle chiese, nè il sistema e la forma degli ornamenti. Vero è per altro, che questi ultimi si presentano eseguiti con maggiore frastagliamento che non per lo innanzi, e stanno addossati alle parti organiche della fabbrica, con tale uno sfarzoso ribocco, che dà nel rigoglio. Ogni parte, anche di piccola mole, va piena zeppa di festoni, di merlature, di trafori, di riquadri, di arabeschi; sì che manca riposo e perciò sparisce quella armonica temperanza dell'insieme, ch'è pure tanta bellezza. Più spesso di prima l'arco si mostra scemo o inflesso anzi che acuto, e si veste, così all'indentro che al di fuori, di tanti e tanti trafori e fogliami, che ne va perduta la linea essenziale da cui è formato. Le cornici riboccano di arabeschi e di meandri capricciosissimi; le fronti s'aggravano di frastagli, di freccie, di pinnacoli; le volte si coprono di bastoni che incrocicchiandosi al centro, finiscono in gruppi di pomposo fogliame, o sono intrarrotti da scudi e da statuette.

Così fatta maniera è chiamata da alcuni archeologi fran-

cesi *flammeggiante*, perchè in fatto i sopra-ornati degli archi, terminando in gruppi che s' alzano spiralmente, danno simiglianza di una fiammella serpeggiante. — Ho già detto che dai puristi codesta maniera si merita la più severa riprensione; qui aggiungerò che non a torto le danno tale biasimo; imperocchè quel grande sfarzo d'ornamenti di che ella si veste, toglie il carattere elegante sì, ma severo, ch' è proprio dell' arte archi-acuta, in particolare quando applicata alla chiesa.

Che se, in generale, questi rimproveri son giusti; se pel fatto le notate due ultime fasi di questo stile, assai meno delle altre due, convengono alle costruzioni sacre, s'attagliano per altro alle civili forse meglio di quelle, e perchè più ricche di pittoresca leggiadria, e perchè coll' arco scemo e con quello che dicemmo *tudors*, si adattano meglio a molti usi domestici che sarebbero impacciati assai spesso dall' arco di sesto acuto. È però da avvertire, che nelle fabbriche civili ambidue queste modificazioni dello stile archi-acuto vestirono forme assai più temperate e più sobrie che non nelle sacre. Una delle più irrecusabili prove di ciò ci viene offerta dall' abitazione ancor sussistente detta di Giacomo Choeur a Burges, surta sul finire del quattrocento, la quale per industre catenamento di linee e per agile varietà supera, a parer mio, le più ricche decorazioni architettoniche del classicismo. Ma di questo vero andrete ancor più raccertati, o Giovani, se esaminerete nella bella opera del Pugin (*Types de l'architecture gothique en Angleterre*; Liegi, 3 vol. in fol. 1851-52) i castelli, le abazie, i collegi eretti e nei secoli di mezzo e nei tempi a noi più vicini entro alle contee d'Inghilterra; e se nelle dotte raccolte de' tedeschi eruditi vi soffermerete ad osservare le fronti di molte case germaniche, o nei moderni periodici di architettura guarderete a quelle, oserei quasi dirle, carezzevoli costrutture che il genio eclettico sì, ma coscienzioso e pro-

fondo degli architetti tedeschi sa trarre dalle tradizioni del medio evo, ed improntar d' un carattere sì bello, sì nobile, sì acconcio alle circostanze.

Chiuderò questi brevi cenni sui quattro periodi dell' arte archi-acuta, osservando, che in tutti, la parte inferiore degli edifizii, specialmente sacri, si mostra sempre rafforzata da robusti rinfianchi, disposti a guisa di contrafforti; nè si manifesta esile o debole mai. Savio principio di statica, che giova alla solidità reale, e procura col sapiente contrasto snellezza e leggiadria alle parti superiori, sempre tenute di agile proporzione e senza gravezza di masse. Rammentatevi bene, o giovani architetti, che se in qualche vostra composizione sullo stile archi-acuto dimenticaste il notato fondamentale elemento, potreste sì condurre stupendi dettagli su quella maniera, ma falsereste compiutamente il sistema, perchè ogni sistema architettonico si costituisce della razionale distribuzione di quelle parti le quali ne formano l' organismo, e i dettagli non servono se non a fissarne meglio il carattere.

Ora eccomi ad elencarvi parecchi fra i principali esempi de' quattro periodi, di cui per sommi capi vi ho tenuto parola.

Del primo periodo forniscono i migliori esemplari, rispetto all' architettura religiosa

In Francia

1. *La cattedrale di Laon*, tuttochè cominciata nel dodicesimo secolo.
2. *La cattedrale di Reims*, che ebbe principio nel 1211, e fine nel 1241, dall' architetto Roberto di Coucy.
3. *Le rovine dell' abazia di Longpont*, la quale fu consecrata in presenza di s. Luigi nel 1227.
4. *La cattedrale di Soissons.*
5. *Parte del coro e della nave centrale di s. Dionigi.*
6. *Nostra Donna di Parigi*, cominciata sotto Filippo Augusto, e finita entro il secolo decimo quinto.
7. *La Santa Cappella a Parigi.* Ammirabile edificio alzato nel 1245 da Pietro di Montereau; il tipo più compiuto dell' arte religiosa in questo primo periodo.
8. *La cattedrale di Amiens*, cominciata nel 1220, terminata nel 1269, salvo

alcune parti aggiunte più tardi. Tre architetti celebratissimi ne diressero successivamente i lavori, Roberto di Lusarches, Tommaso di Cormont e suo figlio Rinaldo.

9. *La cattedrale di Chartres.*
10. *La cattedrale di Rouen.* — Il coro e la nave, eretti nella prima metà del decimoterzo secolo dall'architetto Ingelram. — La parte superiore fu alzata assai più tardi.
11. *Nostra Donna di Mantes.* — Fabbricata per gran parte da Eude di Montreuil che avea accompagnato san Luigi alla crociata.
12. *La cattedrale di Beauvais.* — Nella parte bassa e mediana, opera anche essa dello stesso Eude de Montreuil.
13. *La cattedrale di Bayeux.*
14. *Quella di Coutance.*
15. *La cattedrale di Séez.*
16. *La cattedrale di Dol.*
17. *La cattedrale di Mans.*
18. *La cattedrale di Tours.*
19. *La cattedrale di Poitiers.* — Cominciata nel dodicesimo secolo sotto il regno di Enrico II, finita nel decimoterzo.
20. *La cattedrale di Dion.*
21. *La cattedrale di Vienna* (Isère).
22. *La cattedrale di Lione.*

In queste ultime tre basiliche lo stile non è così organico come in quelle del settentrione della Francia, e si raccosta in alcune parti alle modificazioni che il sistema ebbe a subire in Italia.

23. *La cattedrale di Bourges.* — È forse una delle più vaste chiese di Francia. L'altezza della nave maggiore fin sotto la volta, è di oltre 110 piedi parigini.
24. *La cattedrale di Auxerre.* — Ne fu posta la prima pietra nel 1216 da Guglielmo di Seignelay, e venne compiuta entro il secolo decimoterzo da Enrico di Villeneuve. — Così lo insieme come le parti annunciano il miglior tempo dell' architettura archi-acuta primitiva.
25. *Alcune parti della cattedrale di Strasburgo.*
26. *La cattedrale di Toul.*
27. *La cattedrale di Sens.*

Nel Belgio.

28. *S. Nicola a Gand.*
29. *La cattedrale di Lacken.*
30. *Santa Gudula a Brusselles.* — Della primitiva costruzione, condotta fra il 1226 ed il 1273, non resta più che la pianta. — L'interno fu rifatto nel sedicesimo secolo.

Nella Svizzera.

31. *La cattedrale di Losanna.* — Una delle più eleganti costrutture di questo periodo.

In Germania.

32. *La cattedrale di Treviri*, grandiosissima mole, cominciata nell' epoca in cui l' arte teneva ancora alle forme bisantino-lombarde, ma nell' interno rifatta come al presente, tosto dopo il 1200.
33. *S. Gerione a Colonia*, opera del 1212, finita nel 1227.
34. *Il duomo di Magdeburgo* (1218-1227). Nella pianta però soltanto, giacchè i dettagli accennano allo stile bisantino-lombardo.
35. *La chiesa di Offenback* sul Glan.
36. *Santa Elisabetta a Marburgo* (1235-1283).
37. *La cattedrale di Colonia*, fondata nel 1248. — Il più vasto fra i piani di chiese archi-acute; sventuratamente rimase incompiuto appunto per la grandezza sua. Ne fu inventore Enrico Suner di Colonia, continuò, dopo la morte di lui, a vegliarne la costruzione Gherardo di Rile.
38. *La chiesa dell'abazia di Altenberg presso Colonia.*
39. *Il duomo di Freyburg in Brisgovia.*
40. *La collegiata di Kylburg nell'Eiffel in Prussia.*
41. *La chiesa di Marienstadt nel ducato di Nassau.*
42. *N. D. ad Arnstadt in Turingia.*
43. *Il duomo di Halberstadt.*

In Inghilterra.

44. *La cattedrale di Salisbury*, alzata fra il 1220 e il 1250, mole di straordinaria perfezione in tutte le sue parti, e che mostrandosi tutta di una maniera, offre modo di conoscere come fosse importato nell' isola industre il primitivo stile archi-acuto.
45. *Le parti più antiche della cattedrale di Liechtfield*, cioè la navata e la nave trasversale.
46. *Lo interno della cattedrale di Wells.*
47. *La navata trasversale della cattedrale di Jork* eretta fra il 1227 e il 1260.
48. *Il coro della cattedrale di Ely.*
49. *La parte orientale di quella di Winchester.*
50. *La facciata della cattedrale di Peterborough.*

Rispetto a costrutture civili di questo periodo possono servire di tipo:

1. *I chiostri* da me già citati di Mont Saint Michel e di s. Trofimo ad Arles.
2. *La sala capitolare di s. Pietro a Dive.*
3. *Il refettorio di Beauport.*
4. *La vecchia abazia di s. Giovanni di Laon.*
5. *Una parte del vescovato di Auxerre.*
6. *Il vescovato di Meaux.*
7. *Il Palazzo di città ad Ypres*, cominciato nel 1200, finito nel 1304.
8. *Parecchie case e Cluny.*

Più numerosi e più splendidi sono gli esempii dell' arte sacra del secondo periodo; fra i primarii vanno noverati:

In Francia.

1. *La chiesa di s. Ouano a Rouen*, ne fu posata la prima pietra nel 1318.
2. *S. Pietro di Caen*. È osservabile la magnifica torre costrutta nel 1308.
3. *La cattedrale di Metz*. — La nave centrale fu costruita in gran parte nel 1362.
4. La parte superiore *della cattedrale di Strasburgo*.

Nel Belgio.

5. *Il coro della cattedrale di Aquisgrana*, costrutto nel 1353.
6. *La chiesa di Huy*. — Elegante ed elevatissima, cominciata ad alzare nel 1311.

In Germania.

7. *La cattedrale di Francoforte*. — Il coro fu cominciato nel 1315, le braccia della crociera furono finite nel 1352.
8. *Il coro di s. Stefano a Vienna*, fra il 1326 ed il 1359.
9. *La cattedrale di Praga* (incompleta) costrutta nel 1343 da Mattia Arras, fu ridotta allo stato presente da Pietro Arler di Gmünd, nel 1385.
10. *Il duomo di Ratisbona*, nello interno, cominciato nel 1275 da Andrea Egl, compito nel secolo seguente. — La facciata è posteriore di un secolo.
11. *Il coro elegantissimo della chiesa di Meissemburg*, inaugurato nel 1327.
12. *Nostra Donna di Norimberga*.
13. *S. Sebaldo nella stessa città*.
14. Le parti anteriori *di s. Lorenzo*, ivi pure; manifestano il più organico e più leggiadro complesso dell' arte archi-acuta.
15. *Nostra Donna di Wurzburgo* (1377-1479).

In Inghilterra.

16. *Le cattedrali di Exeter*.
17. » » *di Lincoln*.
18. » » *di Bristol* (1306—1332).
19. » » *di Canterbury* (1376).
20. » » *di Lichfield*.
21. La navata maggiore di quella di *Winchester* (1357-1405).
22. E finalmente la celebre *Lady Chapel* della cattedrale di *Ely* (1321-1349).

Fra i più notevoli edifizii civili di questo periodo si noverano i seguenti:

1. Quanto v' è ancora d' antico nell' *abazia di Beze* (Costa d' oro).
2. Il mirabile chiostro di *S. Giovanni delle Vigne* a Soissons.

3. *Il vescovato di Beauvais.*
4. *L'abazia di Sens.*
5. *L'arcivescovato di Cluny.*

Inoltre *parecchie case a Colonia e in Annover.*
Numerosissime abazie e castelli baronali in Inghilterra.

E l'Inghilterra è appunto la regione ove ancora sussistono i più ricchi e più splendidi esempii dell'architettura sacra e profana del terzo periodo, e anche di quella modificazione che potrebbe formarne un quarto. Ne sono colà i più salienti tipi:

1. *La crociera della cattedrale di Glocester.*
2. *La cappella principale della cattedrale di Peterborough.*
3. *L'altra di s. Giorgio a Windsor.*
4. *Il coro e i monumenti sepolcrali della cattedrale di Winchester.*

In Germania.

5. *La cattedrale di Monaco* (1468-1494).
6. *La chiesa di s. Martino a Landshut* (1432-1478).
7. *Il duomo di Erfurt* (1472).
8. *La chiesa di s. Maria a Zwickau* (1453-1586).
9. *N. D. ad Alla.*

In Francia.

10. *La facciata della cattedrale di Roano.*
11. *La chiesa di s. Ovano,* nella stessa città.
12. *S. Vincenzo. — S. Alò. — S. Patrizio. — S. Maclodio,* nella stessa città.
13. *La cattedrale di Bron in Borgogna* (1511-1531).
14. *La cattedrale di Alby.*
15. *La cattedrale di Rodez.*

Nel Belgio.

16. *La fronte della cattedrale di Anversa,* cominciata nel 1422, da Giovanni Amel, e finita nel secolo decimosesto.
17. *Il prospetto di S.ta Gudala a Brusselle.*
18. *S. Pietro a Lovanio.*
19. *Santa Waltrude a Mons.*

Le costrutture civili del terzo periodo e specialmente di quella transizione che si volge al rigoglioso, abbondano al di

là delle Alpi per sì fatta guisa, che v' ha pure un certo imbarazzo a sceglierne alcune delle più cospicue. Ed è ancora l'Inghilterra quella che ne va meglio fornita. Usandosi poi allora colà fino all' abuso le divisioni perpendicolari nelle finestre, troviamo lo stile di cui è discorso, caratterizzato col nome di *vertical Styl.*

Fra i più sfarzosi e più compiuti esemplari si contano colà:

1. *Il gran portico del collegio della chiesa del Cristo ad Oxford* (1529).
2. *Uno dei collegi di Cambridge.*
3. *Il portico di Crosby*, a Londra (1446).
4. *L'altro del palazzo di Elthana*, vicino a Londra (1482).

Nel Belgio e nella Francia son degni d'attenzione, invece, i palazzi pubblici di moltissime città, alzati, o almeno di molto abbelliti in questo periodo. — Nel secolo decimoterzo ed anche in buona parte del susseguente, le città di que' due paesi, ad eccezione delle più ricche, contentavansi di avere, ad uso di palazzi pubblici, alcune stanze poste vicino o congiunte al battifredo (1) al di sopra delle porte delle città, o nelle torri vicine. Sicchè tali palazzi offrivano ben più l' apparenza di una fortezza che non di una costruttura civile. — Luigi XI, la cui politica mirava ad indebolire quant' era più possibile la potenza dei gran feudatarii, concesse privilegi e saldo patrocinio ad un gran numero di Comuni. Per la qual cosa le città che n' erano il centro s' animarono ad alzare splendidi edificii per l'amministrazione della cosa pubblica, che abbellivano, di conseguenza, collo stile più magnifico dell' epoca.

Nelle città francesi i più splendidi di tali palazzi, e quindi i più rabescati da ornamenti prodotti dall' intrecciarsi fantastico dell' arco-acuto, veggonsi ancora a San Quintino, a

(1) *Battifredo* era una torre delle città fortificate in cui teneasi una campana per suonare a stormo, nei momenti di guerra o di sommossa. Adesso gli archeologi chiamano *battifredi* quelle torri del Comune che in Francia, nel Belgio, in Germania stanno congiunte ai palazzi pubblici.

Douai, a Saumur, a Oudenarde, ma sopra tutto a Rouen, ove v'è sì rigoglio di fregi traforati, ma questi fregi sono accoppiati fra loro colla più gentile eleganza.

Tracarichi di fregi archi-acuti sono pure i palazzi pubblici del Belgio, fra i quali primeggiano quelli di Mons, di Brusselle, di Gand, di Lovanio.

Anche l'architettura monastica ed abbaziale vestì allora le forme stagliate e floride venute in moda sì universale. Ne sono esempii il celebre priorato di Torteval, e molte abbazie ancor superstiti in Normandia.

Nè minore eleganza, sebbene più temperata, di ornature dimostrano parecchie case private di quest'epoca tuttavia conservate nei lor prospetti. Ad aver prova di questa savia temperanza nell' ornare le abitazioni, basta volger l' occhio alla già citata di Jacopo Coeur a Burges, al palazzo di Blois fatto alzare da Luigi XII nel 1498, al celebre Hôtel detto, dal suo primo padrone, di *Bourgthevalde* a Roano, al castello *Fontaine Le Henri* non lunge da Caen, all'*Hôtel de Cluny* a Parigi, al castello di *Meillan* presso di S.t Armand. Altri esempii, non meno suntuosi, ma però più pesanti e nella scelta e nello stile delle decorazioni, si rinvengono nella Lorena e nella Borgogna: anzi in memoria dello straordinario sfarzo che tale architettura civile acquistò allora in quest' ultimo paese, lo stile di ch'ella s'adorna si denomina da alcuni scrittori borgognone.

Chiunque esamini spassionatamente quest' ultimi esemplari da me citati, scorgerà senza dubbio, che quella carezzevole eleganza di finestre, di frontoncini, di gugliette, di pinnacoli, è a cento doppii da preferirsi a quanto ci regalano, specialmente qui in Italia, i così detti architetti del classicismo, salve poche onorevoli eccezioni che trattano questo stile con nobile indipendenza. Ov' è l' architettura vignolesca, nello stretto senso della parola, che offra modanature di finestre tanto svelte e gentilmente variate, quanto quelle dei citati pa-

lazzi gotici di Francia e del Belgio? Ov' è ch' essa valga a rabescare di agili fregiature i pieni, e combini tanta armonia delle parti col tutto, senza che quelle sieno secche e monotone, e questo greve o magro?

La gentile arte acuta, avendo trovato modo di collegare fra loro le forme, lasciandole però così indipendenti da manifestare unità anche separate, riuscì a violare impunemente simmetria, senza perdere le grazie dell'euritmia; felicissimo mezzo a rendere gradite all' occhio le aree e le masse irregolari, mezzo di cui, finora, mostrò di non saper profittare la così detta arte classica, come la trattano i più, perchè i più la pongono sotto lo strettoio delle regole vitruviane e vignolesche. Oh la povera gente che siamo! intanto che, quasi ogni paese dell'Europa civile va cercando nei vasti campi del suo medio evo quelle idee e quelle forme, che possono al nostro tempo applicarsi, e tenta adoperarle senza servilità d'imitazione, noi, sotto pretesto di emulare i grandi avi nostri, coi quali la parentela è interrotta da secoli, cerchiamo le forme architettoniche in quella civiltà gigantesca di Atene e di Roma che rinneghiamo poi colla parola, col pensiero, coi bisogni, cogli usi mutati. — Oh la povera gente che siamo! quando non è più dato giovarci nè di anfiteatri, nè di circhi, nè di terme; quando tutto il vivere civile si volge ai conforti domestici e all' industria manufattrice, noi applichiamo l' architettura maestosa di que' solenni popoli, che il nostro vivere domestico sconoscevano, l'industria in moltissimi degli odierni suoi rami ignoravano, a casucce di poca estensione, a teatrucci forati da bucherelli, ad ufficii pubblici composti, il più delle volte, da angustissimi locali. E come la applichiamo poi quella magnifica e veramente monumentale architettura? Rappiccolendo ogni cosa, ogni cosa stringendo ad una scala misera che lotta collo scopo grandioso dell'arte antica, la quale non si giovava della nobile maestà de' suoi colonnami, e delle parti costituenti i suoi ordini, se

non quando ella poteva allargarsi in dimensioni colossali. Mensole, finestre, sopraornati, colonne, frontespizii, dopo di essere da anni ed anni sempre stucchevolmente gli stessi, e nello stesso invariato modo applicati, senza che s' usi mai di quella franca libertà, che pure anche fra i serrami della regola, usavano i veri classici, presentano proporzioni secche e meschine così, che danno ai riguardanti il triste ma giusto diritto di esclamare: *L'architettura è morta, morta da senno fra noi.*

Ma s'ella è caduta vittima d' una ostinata pedanteria, ella può rivivere ancora, novella fenice, studiando e le svelte eleganze dello stile bramantesco e lombardesco, e le grandi reliquie dell' evo mezzano; applicando ai nostri usi, che in parte da quelle età derivano, codeste architetture, lanciate come silfidi, agili, leggiere, varie come gentili farfalle, e pur solide, fortissime, e, quel ch' è meglio, pronte colle molteplici forme ad atteggiarsi in *idea* or gaia, or sublime, or severa, or modesta, a norma della destinazione propria degli edificii.

Ned è già che i da ciò dell' arte nieghino a questa architettura pregio ed ammirazione; ma poi quando sono invitati ad usarla, voltano le spalle dicendo: *Stupende opere invero son queste, eppure non si denno imitare, perchè originate da una arte barbara, non discesa da Atene e da Roma, in cui ogni bellezza è raccolta. Bisogna affisarsi in quelle moli auguste, sudar sul Vignola, misurare il Palladio, tentar di ripetere quelle maraviglie, anche a costo del reo secolo, che s' intestardisce a non trovarle a lui convenienti.* Ma perchè, di grazia, (dico io) il classico sì, tuttochè non consono ai tempi, e l' archi-acuto no, sebbene a tutti gradito, ad ogni uso attagliato? Perchè il classico (mi rispondono) è figlio de' precetti dei grandi antichi, ha la sua base sulla prima capanna di Vitruvio. — Sta bene; consento anch' io che il classico si studii e si studii fondatamente, perchè l' architetto deve conoscere tutte le forme usate dai popoli civili e saperle adattare al caso;

deve farsi perito di tutta la storia progressiva del pensiero architettonico, altrimenti vero architetto non sarà mai. Ma quando l'uso, ch'è il sommo imperante degli edificii civili e sacri, non può giovarsi che assai raramente del classico, perchè volerlo solo dominatore o, dirò meglio, tiranno della sesta? A che servono oggidì, in nome del cielo, que' cinque benedetti ordini, che paiono fatti tal volta per mettere l'umana mente sul favoloso letto di Procuste? Saranno, se vuolsi, cinque lettere dell'alfabeto, ma non mai quelle ventiquattro di cui bisogna valersi per formare qualsiasi linguaggio, compreso l'architettonico. Cogli ordini (sì ne convengo) è dato immaginare edificii grandiosi, vasti, magnifici, ma che rimarranno sterile ingombro delle cartelle, giacchè nessuno, nè Governi, nè privati, li porranno in opera, siccome quelli che ai bisogni del giorno nel più de'casi non si confanno; mentre usando talvolta l'agile gotico, potrassi acconciarlo a molte condizioni di spazii che le magnificenze classiche rifiutano, potrassi ad ogni irregolare movimento di masse adattare novelle eleganze, giacchè questa arte, l'ho già detto, si lega a leggerezza e a grandiosità, a forza ed a leggiadria, ed è suscettiva in ogni suo concetto di una varietà, di una ricchezza, di un moto, d'una vita (se m'è lecito dir così) nella linea, che nessun'altra maniera di architettare raggiunse fino ad ora.

Quale obbiezione assennata può dunque vietare l'uso di quest'arte mirabile? Non si sa negarne la gentil varietà, non l'arditezza elegante; se ne pregiano le attrattive incantevoli, e ancora gli architetti dei cinque ordini la chiamano barbara? Ma neghiamo, rispondono, ch'ell'abbia ciò ch'è base d'ogni arte, le regole; neghiamo, che ell'abbia, come la classica, norme da seguitare, un elemento fisso da cui sia diretta; e senza regole l'ingegno travia. Oh quanto errore si chiude in questa opinione! — Se v'ha arte ch'abbia regole fisse, principii indeclinabili, elementi di facile comprensione, e saldi

come un teorema matematico, ell' è l' arte archi-acuta, la quale si compone delle industri combinazioni delle forme elementari geometriche piane e solide, sulle quali primeggiano come produttori e prodotti il triangolo, il quadrato ed il circolo; le tre figure di cui ogni occhio comprende netta l' essenza. È vero, fin già trent' anni, credevasi da molti anche ingegnosi architetti, che l' arte archi-acuta fosse figlia soltanto dell' inspirazione, frutto della fantasia francata da ogni legame, e s' acconciasse quindi più al libero pennello dei prospettivi, che non al calcolatore compasso dell' architetto. Ma quando meglio si studiarono i monumenti; quando in essi si rintracciò la ragione matematica che ne avea regolata la composizione, allora i meglio veggenti mutarono parere. Quelli ch'ebbero, i primi, il merito di togliere dagli occhi inclassichiti la benda furono, in Inghilterra, Pugin, sopra tutti, ne' suoi *tipi dell' arte gotica*, poi Kallenbach, nel suo bel libro sui principii di quest' arte; in Germania Popp coll' altro non meno pregevole: *Le regole dell'antico stile germanico*; per ultimo Murphy nelle sue *Norme fondamentali dell'architettura gotica*. Ma tutti e quattro vennero superati dall' architetto di Francoforte sig. Hoffstadt, il quale in un magnifico lavoro che intitolò, *A*, *B*, *C dell' arte gotica*, si fece a dimostrare, con ingegnoso acume, essere sulla base seguente eretti tutt' i più bei monumenti dell' arte archi-acuta francese, belgia, inglese e germanica (1). In essi le forme fondamentali costituiscono la norma regolatrice di tutta l' opera, di modo che le singole parti furono regolate secondo il complesso, e questo per contrario secondo quelle. Quindi se le forme fondamentali di un monumento constano delle figure ele-

(1) È cosa che sommamente onora il profess. di architettura di questa I. R. Accademia, sig. cav. Francesco Lazzari, l'avere, egli il primo in Italia, pensato a dare un' accurata traduzione italiana dell' Hoffstadt, ed insegnarne con amorosa sollecitudine le dottrine, entro alla scuola da lui diretta. Possa il nobile esempio tornar fecondo ad altri istruttori, e distoglierli dall' ostinato ostracismo ch' essi danno ai pittoreschi stili del medio evo.

mentari geometriche, come p. e. il triangolo equilatero, l' esagono, il quadrato, o l' ottagono, devono anche le parti accessorie venir composte sulle dette figure. Egualmente le principali proporzioni dell' alzato ed i suoi ornamenti hanno la radice loro in quelle della pianta generale. Queste proporzioni dell' alzato risultano, d'ordinario, dalle differenti misure del quadrato piano, della sua diagonale e della diagonale del cubo. Tali misure si moltiplicano poi in ragione del numero dei poligoni adoperati per la costruzione della forma fondamentale icnografica. In fine gli ornamenti devono essere disposti sui medesimi elementi geometrici che servirono a tracciare la icnografia, quindi se questa constasse del triangolo, del quadrato, o di qualsiasi altro poligono, gli ornamenti dovranno riprodurre queste medesime figure in tutte le loro parti; sempre però fatta considerazione, che a norma delle differenti circostanze, queste figure avrannosi a modificare e, secondo i casi, anche sopprimere (1).

Per darvi un esempio che valga a rendervi più palmarmente intelligibile questa teoria, vi dirò con qual norma si formasse, p. e., la pianta delle chiese. Stabilivasi che il quadrato e le sue risultanti fosse l' unità semplice, la base su cui doveano essere ordinati l' insieme e gli accessorii. In detto quadrato descrivevasi un circolo, che poi scompartivasi in sei, otto, dieci e sin dodici lati. Fatto questo, davansi tre o cinque

(1) Con queste e tante altre norme geometriche che il valente alemanno svolse nella sua opera, egli non intese stringere l'arte ad una mera combinazione di linee le quali non presentassero se non proporzioni geometriche. Al contrario: egli stesso ne dice che *a fine di produrre un' opera di merito artistico, bisogna, innanzi tutto, essere artista, e trovarsi in grado di potersi collocare ad un punto di veduta il più elevato; punto al quale non potrà mai giungere quegli che non saprà rendere le sue idee, se non a mezzo della regola e del compasso.* L' artista (continua egli) *dovrà tracciare da principio, a mano libera, lo schizzo della sua opera quale essa si presenterà alla sua immaginazione, poi tenterà di coordinare il suo tracciato coi principii geometrici, conformandosi alle regole fondamentali dello stile.*

di questi lati all' abside del coro, tenendo sempre che i fianchi di quest' ultimo risultassero delle rimanenti parti del quadrato elementare. Il numero poi dei lati in cui erasi diviso il circolo, diventava la normale, non solo di tutta la pianta, ma anche dell' alzato, nell' ossatura sua, come nelle sue parti decorative. Quindi, se p. e. sei erano i lati del circolo, sei quadrati, compreso quello del coro, componevano la pianta della nave centrale, sei pure, da ogni lato di essa nave, le colonne o i piedritti, sei le crociere della vôlta. Tutte le parti ornamentali poi, risultanti in pianta dal vario incrociamento delle linee intersecanti o dividenti in sezioni uguali il quadrato, assumevano la proporzione del *sei*, rispettivamente alla base particolare di ciascheduna.

Nelle due venture lezioni parlerò dell' architettura araba e della diretta influenza sua su quelle di Spagna e d'Italia.

BIBLIOGRAFIA.

Hoffstadt. *Gothisches A, B, C, Buch d. i - Grundregeln des gothischen Styl* — (Un vol. in fol. Francoforte 1840-45) *NB.* — Ve ne sono due traduzioni, una in francese del signor Aufschlager pubblicata a Strasburgo nel 1847, l'altra italiana del profess. Francesco Lazzari pubblicata in Venezia nel 1852.

Grueber. *Die mittelalterliche Baukunst* (in due parti in fol. Augusta 1840 - 47).

Murphy. *Ueber die Grundregeln der gothischen Baukunst* (traduzione dall' inglese di Engelhard. — Un vol. in fol. Darmstadt 1828).

Heideloff *und* Görgel *Die Ornamentik des Mittelalters eine Sammlung auserwählter Verzierungen und Profile byzantinischer und deutscher Architektur* (un vol. in 4.° grande, Norimberga 1838 - 51).

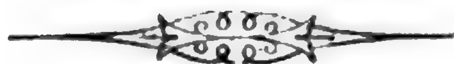
KALLENBACH. *Die Baukunst des Mittelalters chronologisch dargestellt, mit besonderer Rücksicht auf die Entwichelung des Spitzbogenstyls* (un vol. Monaco 1847).

PUGIN. *Les vrais principes de l'architecture ogivale ou chrétienne et leur rennaissance au temps actuel* (un vol. in 4.° Brusselle 1854).

— ID. — *Types de l'art gothique ec.*

CHAPUY. *Le moyen-âge monumental et archéologique ou vues des édifices les plus remarquables de cette époque en Europe* (un vol. in fol., Parigi 1837 - 50).

DE CAUMONT. *Abécédaire ou Rudiment d'Archéologie* (due vol. Parigi 1851 - 53). Il primo è consecrato all'*architettura religiosa*, il secondo alla *civile e militare*: già citato a' piedi della Lezione 4.ª del presente volume.



OTTAVA LEZIONE.

L'architettura araba e l'influenza sua su quelle della Spagna e dell' Italia e in particolare sulla veneta.

In quella sterminata landa che da Aleppo s' allarga sino all' Eufrate, in quell' immenso deserto su cui nessun conquistatore avea potuto stendere dominio, surse nel settimo secolo una religione che arrestò in breve tempo il propagarsi della cristiana in Oriente: religione che infiammando la fantasia guerriera de'suoi settarii, accese a pro' d'essa l'entusiasmo di quasi tutto quel torrido paese. Appena le vittorie d' Eraclio nel settimo secolo salvarono Bisanzio dalle incursioni dei Persiani e degli Slavi, che un popolo barbaro, ultimo rappresentante dell' asiatica immobilità, corse nell' Occidente ad accanito combattimento, in cui l' Asia dovea disputare all' Europa le reliquie della romana grandezza. Questo popolo, che tanto si alzò in superbia per la ricchezza e poesia del suo idioma, per la veloce arditezza de'suoi cavalli, per l'invincibile potenza della sua scimitarra, fu l' arabo, il quale fin da' primordii del mondo si formò d' orde nomadi e semitiche, differenti per origini, per costumi, per fede.

In mezzo ad esso surse il profeta che tanto impero dovea mantenere su tutto l'Oriente. Mercatante e poeta, oratore

e soldato, trae a sè tutti gli sguardi colla perfezione de'lineamenti e con la faconda parola. Educato alle arti che più valgono a scuotere e ad infervorare le moltitudini, profitta dell' ardente immaginazione de' suoi proseliti, per soggiogarne la superstiziosa credulità, e quindi per reggere, siccome nume, l' Asia ammirata, nascondendo le bollenti passioni dell' uomo, sotto i fantastici veli di menzognera divinità.

Prima di Maometto, la religione degli Arabi componevasi d' uno strano tramescolamento di credenze tolte al culto persico del foco e della luce, alla religione giudaica, e fin anche al cristianesimo. Le pietre sacre che teneansi cadute dal cielo, erano adorate siccome simboli dell' attività costante che stimavasi risiedesse nelle forze della natura. Dovere essenziale d' ogni fedele era quello di compiere un pellegrinaggio alla Mecca, a fine di vedere e di toccare una pietra quadrata e nera chiamata *Kaaba*, e conservata da una delle famiglie dei Kerassiti, in una specie di tempio che portava lo stesso nome.

Immediatamente dopo la morte di Maometto, la guerra, simile all' infuocato vento del deserto, si stende dall'Arabia all Siria, dalla Siria all' Egitto, dall'Egitto alla Persia ed a Babi lonia. Gli Arabi, inebbriati dalle promesse del Corano (palli do plagio delle Scritture, insozzato di sensualismi) s'accalcan intorno allo stendardo del profeta e movono, con indomit coraggio, a sfidare per tutto la morte. La fortuna è loro com pagna, la vittoria cammina sulle orme loro. Passano com torrente, e sperperano col furioso impeto loro popoli e re. Ba di de' loro trionfi, più baldi della vigliacca resistenza che i contrano, soggiogano Greci, Persiani, Egizii, a guisa di stu lo di leoni che irrompe su terra popolata da volpi, da conig e da lepri. Tutto fugge o cade dinanzi alla foga dell' aral cavallo ; allo scalpito dell'unghia sua crollano, quasi per tr muoto, gli avanzi dell' antica cultura greca e della roma grandezza, che il cristianesimo tentava ringiovanire. Le p

vetuste città del mondo, insieme a'tesori che racchiudono, diventano preda de' fortunati sterminatori. E allora avviene la distruzione di tutte la più fatale, perchè annienta gran parte dei monumenti del senno antico. Il conquistatore Amru avea soggiogata Alessandria: Giovanni il Grammatico gli si presenta, chiedendogli la immensa biblioteca di quella città, di cui l'Arabo non si dava pensiero. Ordina però che sia consultato il califfo Omar, e quello stolto risponde col famoso dilemma: *O i libri di che tu parli, o signore, s'accordano con ciò che scrive il Corano, o ne discordano. Se sì, son essi d'avanzo; se no, bisogna bruciarli.* E i libri son dati alle fiamme, e per sei mesi continui alimentano il fuoco per mille bagni caldi. Così andarono barbaramente consumati tanti preziosi concetti antichi, tante insigni memorie, e tutto l'avvenire che seco traevano. Divenuti, un secolo dopo, civili e culti gli Arabi, amaramente rimpiansero quella perdita, ma forza o ricchezza umana non valeano a ripararla.

Dopo tante conquiste terrestri, gli Arabi tentano il mare e si fanno padroni di tutta la costa meridionale del Mediterraneo. Poi entrano nella Spagna, indi conquistano la Sicilia, pongono piede nel regno di Napoli, soggiogano molte isole mediterranee, e sovente portano la desolazione, lo spavento, il saccheggio sulle sponde di Francia.

Tale è il popolo di cui ora tenterò farvi conoscere la fantastica architettura, per poi dimostrarvi come la maniera archi-acuta, che fiorì per quasi due secoli nell'Italia, fosse originata piuttosto dall'arte araba, che non dai lanciati ardimenti del settentrione.

Nell'architettura degli Arabi bisogna distinguere due differenti stili, che quel popolo seguitò nelle pittoresche sue costruzioni. Pastori com' erano da principio gli Arabi, non potevano avere nessuna maniera propria di costruire, solo contenti di quelle tende mobili che sono l' unica abitazione die

popoli nomadi. Ma allorchè, divenuti conquistatori, s'impodestarono della Siria e della Persia, oltre un secolo dopo Giustiniano, e salirono passo passo al vivere colto e civile, si fecero ad imitare lo stile costruttivo delle vinte provincie e lo portarono nell' Egitto, sulle coste dell' Africa, nella Spagna, nella Sicilia, e per tutto dove stesero la temuta loro dominazione. Per ciò li vedremo togliere a modello delle lor fabbriche, ora i monumenti persiani dell' epoca dei Sassanidi; ora quelli dei paesi tributarii all' impero d' Oriente, ove di frequente facevano scorrerie. Anzi tanto piacevansi delle architetture usate nel greco impero, che non solo i tipi ne prendevano, ma si anche gli architetti. Infatti, quando il califfo Oualid volle elevare moschee a Medina, a Gerusalemme, a Damasco, ne domandò i costruttori all' imperatore di Costantinopoli, il quale tosto glieli inviò. Per conseguenza l'architettura araba primitiva non è che una imitazione dello stile *neo-greco* e *romano cristiano* dei monumenti del basso impero, frammista a maniere persiane. Una differenza vitale v' è per altro fra l' araba architettura e la bisantina, tuttochè esse abbiano fra loro comune la origine. La prima, per obbedienza alle leggi del suo culto, esclude ogni rappresentazione dell'uomo, la seconda, invece, ritiene le forme umane ogni volta che gliene venga il destro, sia con soggetti storici, sia per mezzo dei simboli. Il sistema d' ornare dell' araba è tolto soltanto dalla natura vegetale e dalla varia combinazione delle forme geometriche. E poichè codesto sistema pareva agli Arabi non bastevole per imprimere negli edificii un'evidente significanza, introdussero la scrittura come parte essenziale dei fregi architettonici, i quali perciò comparvero tutti riboccanti di leggende sacre attinte ai versetti del Corano.

La prima maniera dell' araba sesta non seppe per altro sollevarsi alla nobile semplicità della più antica dei cristiani. Le prime meschite arabe constano, di solito, di un vasto spa-

zio, diviso in navi molte, circondato da un cortile quadrato a portici, e rinchiudente così un piccolo santuario, presso il quale pregavano sacerdoti e fedeli, come il sepolcro del califfo fondatore. Lo abborrimento alla figura umana e l'amore al serpeggiar della linea ornamentale, portarono gli Arabi ad una maniera di fregi tolta al vario intrecciamento dei nodi d'una fettuccia, modo ignoto alla Grecia e all' Italia, e che forse fu da essi imparato nella Persia, nell' Assiria e nella Media. La maggior parte poi de' monumenti arabi va coronata da merlature di forme diverse, composte a faccette e a trafori, il tipo delle quali è da ricercarsi nelle rovine del Bagistan, provincia della Media.

Per altro, anche nelle epoche primitive v' ha una parte elementare delle costruzioni, in cui gli Arabi non ebbero mestieri di farsi imitatori a nessuno, e questa parte è l'arco, il quale ha forma essenzialmente diversa da quella degli altri già noti, cioè s'incurva a cerchio oltre al peduccio, invece che essere soltanto emisferico, e così acquista figura simile al ferro del cavallo. Sebbene nulla si sappia di certo intorno all'origine di quest' arco, pure è opinione d' alcuni, anche fra gli arabi scrittori, sia esso un simbolo dell' *Egira,* perchè la fuga di Maometto dalla Mecca a Medina, accadde nella notte dal venerdì al sabato, del 15 luglio 622, precisamente al novilunio, quando la luna cioè, astro sacro de' Maomettani, presenta quasi la figura di un ferro da cavallo. Omar successore di Maometto adottò la mezza luna come simbolo della fede del profeta, e Moavyah, sesto califfo dopo Maometto, dominatore dell' Egitto fra il 661 ed il 680, la pose ad ornamento degli edificii di Damasco ch' egli converti in città capo. Comunque sia, è indubitato che l' arco a ferro da cavallo vien detto anche dagli Arabi presenti *arco sacro.*

Altra cosa che distingue le costruzioni degli Arabi da quelle dei Bisantini sono i minareti, che vennero collocati

elevatissimi agli angoli od ai lati delle moschee, affinchè servissero ai Muezzin per chiamare il popolo alle preghiere. Uno de' più antichi monumenti di codesto stile è la moschea di Cordova nella Spagna, eretta da Abderamo nel 770 dell'era nostra. Questa singolarissima costruttura, non solo è degna di considerazione per la bizzarra quanto fantastica sovrapposizione degli archi, alcuni foggiati nel modo che testè v'indicai, altri incrociantisi fra loro con vaghissimi intrecciamenti; ma è altresì meritevole d'attenzione per la ricchezza dei suoi ornamenti e pel movimento prospettico delle sue linee. Soltanto le immaginazioni che creavano i prodigii delle mille ed una notti, poteano attuare un concetto che sembra piuttosto opera delle Fate, che non degli uomini.

L'accennato stile, usato primitivamente dagli Arabi, si fuse ben presto, o piuttosto tramutossi in un altro che mal saprebbesi precisare da dove essi prendessero. Tale secondo sistema ha per base l'arco acuto, ma non già foggiato sul triangolo equilatero come quelli usati più tardi nell'Occidente, sì bene coi centri posti al di qua e al di là del mezzo della corda per un settimo del semidiametro della medesima. Talvolta questo disorganico arco acuto va a riposare sull'imposta, seguitando la curva sua, e quindi comparisce simile a ferro di cavallo; talora, ma più raramente, s'appunta al vertice, sicchè si compone di linee concavo-convesse. I primi esempii di questa foggia d'archi rinvengonsi nei monumenti eretti dai califfi arabi dell'Egitto, come son p. e. la moschea di Amru alzata nel 622, quella di El-Azhar murata fra il 962 ed il 972, è l'altra di Ebn-Tulun cominciata nell'885 e finita in due anni da un architetto cristiano. In quest'ultima le arcate non hanno più a sostegno colonne, sì invece pilastri quadrati, portanti agli angoli agili colonnette, i cui capitelli presentano gentilissimo profilo. Agili di proporzione son pure le cupole, ma più ancora le merlature poste a nascondere le pendenze del tetto.

Così fatto stile durò al Cairo oltre a cinque secoli, giacchè, ad eccezione di una qualche maggiore ricchezza negli ornamenti, arieggia quello degli edifizii già citati, tanto nella moschea di Hassan costrutta fra il 1356 ed il 1379, quanto nell'altra di El-Moyed, opera del 1415. In quella di Hassan n'è elegantissima quanto bizzarra la porta: nell'altra di El-Moyed si manifesta grandiosamente magnifica la nave centrale, specialmente per ricchissimo soffitto. In ambidue pompeggiano i minareti per fantastica snellezza di linee e per varietà pittoresca di forme.

Ma la traricca fantasia dell' araba sesta si dispiega principalmente nella Spagna; fra il dodicesimo ed il quartodecimo secolo. È allora che vennero murate, coll' Alcazar di Siviglia, parecchie altre fabbriche che dettero origine al proverbio spagnuolo: *Qui no ha visto Sevilla no ha visto maravilla.* È allora che fu alzata la gentile porta di Granata, l'ospedale e alcune torri della stessa città. È allora finalmente che fu eretto quel sì grazioso portico degli Abenceragi, e tutte le altre parti di cui si forma la famosa Alhambra, il palazzo incantato, l' aereo soggiorno delle morbide voluttà islamitiche, la reggia dai sogni dorati, l' albergo soave delle uridi e delle odalische, ove par che l'Arabo immaginoso volesse ricordare le delizie del paradiso, promesse da Maometto ai credenti; quel paradiso che avea sull'ingresso una fontana maravigliosa, una goccia sola delle cui acque estingueva per sempre la sete. *Là nel mio paradiso*, dice il Profeta, *la terra è coperta di musco e di zafferano, le pietre son perle e giacinti, le muraglie riboccano d' oro e d' argento ; e d' oro i tronchi degli alberi, dalla cui chioma si protende fitta e freschissima l' ombra, mentre dalle radici loro sgorgano fiumi di latte, di vino e di mele. I veri credenti devono riposarvi colle uridi su letti di seta trapunti d' oro.* Tanta fantasmagoria d' immagini carezzevolmente molli, dipinge l' Alhambra, meglio di qua-

lunque descrizione, o piuttosto scolpisce l' idea che ne fu la regolatrice. Gran peccato che questo gentile monumento sia stato e sia tuttora negletto così, che il tempo vi eserciti tutti gl'irreparabili suoi danni, e insieme a parecchi altri rivelanti l'araba civiltà, vada ogni giorno perdendo di que'brillanti colori frammisti all'oro, che serviano a portare più rapidamente il focoso pensiero dell' Arabo verso le sensuali ebbrezze promessegli dal profeta nel suo fantastico eliso!

Fra tutti i paesi d' Europa che meglio degli altri profittarono di questi elegantissimi monumenti eretti dagli Arabi, son da noverarsi la Spagna ed il Portogallo, provincie che, dominate per lungo tempo dai califfi, vollero ritenere lo stile favoreggiato da questi, anche quando passarono sotto il governo di principi cristiani. Egli è perciò che alcune cattedrali e chiese di stile archi-acuto, che veggonsi ancora splendidissime nelle due ricordate regioni, manifestano, assai più di quelle del settentrione europeo, le ricche ornature degli Arabi. Meglio d' ogni altra fa fede di questo vero la cattedrale di Toledo, che architettata da Pietro Perez nel 1227 e da lui diretta fino al 1275, ebbe il suo compimento due secoli dopo. Anche la cattedrale di Burgos fondata nel 1221, e nelle età posteriori aggrandita, addimostra il fatto medesimo; e più forse di entrambe lo chiarisce quella di Siviglia, la quale, cominciata nel 1401, ebbe termine nel 1511. — Nè senza la influenza dell' araba architettura rimase neppure la chiesa votiva di Batalha vicino a Lisbona, fatta erigere da Giovanni I di Portogallo nel 1385, per ricordare la celebre vittoria da lui riportata sui Mori ad Aijubarrota, tuttochè ne fosse architetto l' irlandese Hachet, che vien tenuto come il diffonditore e l' insegnante dello stile detto gotico nella penisola iberica. — In tutte queste chiese e in molte altre che stanno ancora nei due nominati paesi, scorgonsi, e il fantastico propagginarsi e spartirsi dell'arabo archetto, e i ghirigori a fettuccie, e le

pareti rabescate da ingegnosi intrecciamenti, e, in una parola, quanto costituisce la maniera d' ornare degli Arabi.

Tale maniera, insieme a tutto il sistema di quella architettura araba, diede poi origine allo stile moresco, usato principalmente in Egitto nel secolo decimoquinto, ed al mussulmano nel decimosesto, fiorente ancora oggidì ne' paesi dominati da maomettani. Se dunque l'architettura araba fu madre di altre leggiadrissime, se giovò a paesi le cui costumanze pur differivano da quelle degli Arabi, segno è, ch'ella ha pregi intrinseci di opportunità, e per questo ha diritto di essere noverata fra quelle architetture originali su cui deve studiare l'architetto, a fine di usarne ogni volta che sia chiamato a costrutture, in cui un dato sistema possa con evidenza manifestarne gli usi. Imperciocchè, sendo l' architettura quell'arte la quale, servendo a questi usi, deve abbellire le parti organiche ad essi destinate, non v' ha miglior mezzo a conseguir ciò che lo applicarvi forme espressamente inventate sotto l' ordine delle idee congenite ai detti usi.

Egli è perciò che l'arabo stile non può venir disprezzato se non da quegli ostinati, i quali, fatti ciechi dall' autorità di Grecia e di Roma antiche, vorrebbero che il mondo indietreggiasse fino a Pericle e ad Augusto. Ne vien quindi che se mai noi abbiamo luoghi che in qualche modo si catenino alla fantastica mollezza degli Arabi, sarà tutt' altro che errore adattarvi quel tararicco loro sistema. I caffè, per esempio, i bagni pubblici, le sale da ballo, gli stessi teatri nostri, i gabinetti de' voluttuosi Sardanapali del commercio, delle donne, imperatrici del fascino e della moda, perchè non si potrebbero ornare d'araba maniera, e così destar nell' abitatore e nell' osservatore fantasie leggiadre, gentili, lietamente eleganti (1)?

(1) Un pregevole esempio che ne ha la Germania mi confermò in questo pensamento, ch' è già da lunghi anni dentro di me. A Praga dinanzi alla troppo colos-

Ma abbandoniamo quest' argomento su cui troppo ci sarebbe da dire perchè io possa esporlo in una Lezione, e torniamo alla storia per domandarle, da dove traessero gli Arabi il secondo dei loro stili, di cui sono esempio la moschea di Touloun sopra ricordata e quella di Omar a Gerusalemme, costrutta da questo califfo nel nono secolo sull' area da prima occupata dal tempio di Salomone. Per certo da niuna parte di Europa l' attinsero, perchè nell' ottavo e nel nono secolo tutti i paesi di questa regione non altro stile conoscevano che il bisantino misto al romano, in cui l' arco rotondo era forma elementare. Forse essi ne ebbero la prima idea presso gl' Indiani, quando avanzarono fino a quelle remote regioni le conquiste loro, sotto il regno del quinto califfo Abd-Ameleck; perchè è vero che in molti antichissimi edificii dell' India incontransi le due maniere d' arco adoperate di preferenza dagl Arabi. Se queste singolari varianti dell' arco acuto trassero però dall' India, è ben probabile che tutto il rimanente delle forme costituenti il loro sistema di architettura, essi derivassero dalla configurazione delle lor tende, che per molto tempo furono le sole abitazioni da essi conosciute. Infatti, le esil

sale stazione della strada ferrata, s'alza scintillante un Caffè, architettato e decorato all' araba, con una stupenda intelligenza di quello stile. Nè v' ha nessuno, c entrando in quel gajo ricinto non senta il pensiero disporsi a quella letizia cia ciera di cui i caffè sono, dannoso forse, ma ora indispensabile tempio. Avreste p avventura voluto vederlo foggiato colla grave colonna del Partenone, e coi laque ornati dalla civetta di Minerva, o voi gravi architetti del vecchio tempo, che all civiltà non vorreste se non quella della vecchia Grecia? Ma i Greci non aveano nostro Caffè, non aveano i giornali raccolti a lettura colà, non vi sorseggiavano Moca mormorando amabilmente di tutto il prossimo; mentre invece gli Arabi son inventori di quel gradito ridotto, e quindi hanno quasi diritto di signoreggiarne forma colle fantastiche loro concezioni. E un teatro vorreste farlo alla romana co gravi pompe della colonna corintia? Ma i Romani non aveano teatri con cento c lette al par de' nostri, cui non è consentito applicare le grandiose divisioni tempio e del foro, mentre gli Arabi nei loro traricchi haremmi ci offrono quel stema di bucherelli che noi chiamiamo palchetti, e seppero poi acconciare a qu certe fine leggiadrezze d' ornamento che allegrano l' occhio, ricreano l' animo sol vederle.

colonne poste agli angoli di quei loro fantastici edificii, ricordano le antenne conficcate nel terreno a principale sostegno della tenda. Le cornici a bastone manifestano le aste trasversali destinate a consolidare l' ossatura della tenda stessa. Negli ornamenti che coronano gli edificii a guisa di merli, scorgonsi gl' intagli che nelle tende di lusso venivan posti sulla cima delle antenne principali, e sopra le orizzontali che queste congiungevano alla sommità. La impellicciatura esterna ed interna dei muri, composta di lastre marmoree di vario colore, e formata a disegni figuranti il tessuto dei tappeti orientali, dimostra la imitazione delle ricche stoffe d'Oriente, colle quali coprivansi le tende dei grandi e dei principi. I cordoni cilindrici ed a spira che, vestendo gli spicchi, s' incrociano a sesto acuto nelle volte, rammentano le corde che reggevano il velario posto a difesa delle tende. Molti altri secondarii riscontri potrei notarvi, ma appunto perchè secondarii, torna inutile il noverarli.

Dopo aver rinvenuto l' accennata seconda maniera dell'araba architettura nella Spagna, a Gerusalemme, al Cairo, e da per tutto ov' ebbero dominazione i califfi arabi, noi la vediamo anche in Sicilia, ma non prima però che quest' ultimi conquistassero l' isola nell' ottavo secolo ; giacchè innanzi a quell' epoca regnava colà esclusivamente lo stile bisantino. Infatti i palazzi della Ziza e della Cuba creduti del decimo, ed alcune altre costrutture siciliane dell' età medesima, sono i primi edificii nei quali trovisi l' arco acuto d' araba foggia, adoperato come sistema. Anche la cappella Palatina a Palermo e la cattedrale della stessa città, di cui vi parlerò nella ventura Lezione, opere fra l'undecimo e il dodicesimo secolo, tuttochè in gran parte ordinate al modo dei Bisantini, portano non ostante l' arco acuto a peduccio molto prolungato, alla guisa degli Arabi, ed altri ornamenti tolti dall'architettura di questo popolo.

Congetturò qualche storico dell' arte, che i Normanni, trovando così fatto stile già florido nella Sicilia, quando nel 1061 vi si piantarono fortunati conquistatori, lo avessero da poi portato nella Normandia, e colà annestandolo all' altro già in precedenza introdottovi dai monaci lombardi, traessero da così fatto mescolamento quello svelto stile archi-acuto, che molti ancora vogliono nominare *tedesco*. Ma, anche ammesso questo, come si giunge poi a spiegare che il predetto stile arabo, quando s'addentrò nelle regioni nordiche d'Europa, si innalzasse a così mirabile ardimento di proporzioni, e disponesse la linea ad ascender sempre, quasi aspirazione del pensiero al cielo, e in Italia, invece, mantenesse più fedelmente l'arabo tipo, congiungendo l'arco più o meno acuto ai tetti dolcemente inclinati, all'architrave orizzontale, e alla policromia degli orientali?

Mi si concedano alcune considerazioni, le quali, intanto che varranno a far meglio conoscere come il sistema archi-acuto venuto dagli Arabi in Italia e specialmente in Venezia nostra, serbasse quasi intatto l'originario carattere, serviranno a dimostrare come nelle nordiche regioni diventasse piuttosto scintilla, che archetipo, della grande arte settentrionale, di cui vi tenni discorso nella precedente Lezione.

Il lungo contatto degli Arabi coi popoli dell' Europa, specialmente del mezzodì, non poteva rimanersi senza grandi risaltamenti per ogni ramo dello scibile. La superiorità ch dall' ottavo al dodicesimo secolo essi ebbero nelle arti e nell scienze, impose, quasi a dire, la legge sulla cultura intellettua le dei cristiani del medio evo. Quando i califfi cominciarono decadere nella forza loro politica, si fecero così fattamente proteggere arti e scienze da riparare con usura l' odio ch prima portavano a quelle discipline i fanatici successori d profeta. In breve giro d' anni, essi promossero l' astronomi la geografia, l' alchimia, lontana ma proficua madre della m

derna chimica. Quanto di sapere rinvennero nei paesi conquistati, tentarono di condurlo insegnatore operoso nelle loro città. Dall' India tolsero l' algebra, dalla Cina la bussola, dall'estremo Oriente molte nozioni di geometria. Eccoli quindi fondare immense biblioteche al Cairo, a Fez, a Larace, tardo e non bastevole riparo a quella che in Alessandria avea fatta incendiare Omar. Eccoli istituire scuole famose per isvariata dottrina a Bagdad, a Granata, a Valenza, a Siviglia, a Murcia. Poi preparare collegi fiorentissimi, ignoti alla greca e romana civiltà; indi aprire accademie letterarie a Cufa ed a Bassora. Per ultimo disporre ricchi musei d'antichità, e sino di oggetti d' arte.

A tanto amore del vero e del bello congiunsero i califfi un desiderio ardente di pompeggiare in quella magnificenza esteriore, ch' è seconda vita nell' uomo di Oriente, bisognoso com' è d' abbellirsi la persona e la casa collo sfarzo degli ornamenti, quasi perchè quelli si accordino colle maraviglie della grandiosa natura da cui è circondato. Quindi è che le architetture, così delle moschee che dei palazzi loro, gli Arabi bramarono decorare con quella ricchezza medesima colla quale piaccansi rendere sfolgoranti di lusso i padiglioni dei loro principi.

Da un tipo suscettivo di tanta varietà fantastica e di tutte le pompe più suntuose, doveano uscirne edificii d' una magnificenza incomparabile. Laonde è naturale che quando i Normanni conquistarono la Sicilia nell' undecimo secolo, e tutta la trovarono abbellita dall'araba civiltà; quando intorno all'epoca stessa, i crocesagnati penetrarono nei paesi abitati dagli Arabi, e li videro splendidi di sfarzose ed eleganti moli, dovessero rimanerne vivamente colpiti, e desiderassero d'imitarle. Le relazioni poi, che all'epoca delle crociate, si stabilirono fra i popoli dell' Oriente e quelli dell' Occidente, fecero sentire ben tosto a quest' ultimi, non solo la brama, ma il bisogno

dello sfarzo, così nelle pubbliche che nelle private costruzioni. Insignoriti ed innamorati di quell' architettura i Franchi, quando tornarono in patria, vollero costruire a seconda delle maniere nuovamente imparate, ed è appunto da quell'istante che nella Francia, specialmente settentrionale, vedesi l' arte arieggiare in parte il sistema seguito dagli Arabi.

Ma troppo disparati erano ed i costumi, e i riti religiosi, e le tradizioni dell' arte, e il clima medesimo, perchè l'araba architettura potesse trasportarsi intatta nelle provincie settentrionali della Francia. L'ordinanza degli ornamenti geometrici rimase per lo più araba, ma il bisogno d' acuminare i tetti, per impedire che su quelli si cumulassero le nevi, spinse l'artista a foggiarli ad angoli acuti e a sollevarli, quasi lancie, sulla cima degli edificii. Le ceremonie cattoliche domandavano immagini umane interdette agli Arabi dal Corano. La scultura, già un po' dirozzata in Francia prima che l' arabo stile vi penetrasse, non poteva tralasciare di farsi interprete dei religiosi misteri, ed eccitatrice alle preghiere dei fedeli. Ecco quindi, che giunta colà la nuova maniera, si tramuta a seconda del pensiero e del sentimento della nazione e delle sue vaste cognizioni statiche, e diventa quell' arte mirabile che, coll' ardita elevatezza delle sue proporzioni, stacca l' immaginativa dalle cose terrene.

In diversa condizione era l' Italia e specialmente le sue repubbliche marittime, prima, anzi unica via, per cui essa imparava a conoscere i prodotti della civiltà orientale. Se le forme del culto e l' uso rituale della scultura richiedevano che alcune antiche tradizioni e la pristina maniera di effigiare gli esseri celesti fossero mantenute, il clima poteva più facilmente consentire si adottassero le arabe disposizioni. E dovea poi esser vie più viva la pendenza a quelle singolari maniere, quanto più attuosamente frequenti n'erano i commerci fra i due popoli. Ora, anche prima delle crociate e della discesa dei

Normanni in Sicilia, ma assai più dopo, le repubbliche d'Amalfi, di Pisa, di Genova, e sopra tutte quella di Venezia, spingevano le loro navi di continuo verso l'Oriente, manteneano traffico e frequenti relazioni coi paesi dei califfi, e quindi ogni di più portavano in patria la moda e l'amore delle maraviglie ammirate colà. Ad avere valida prova che questa non è gratuita asserzione, basta osservare, che nelle metropoli delle rammentate repubbliche, ma principalmente nella veneziana, comparisce, meglio che altrove, intatto il gusto degli Arabi, e vi si mantiene più lungamente, sino a far dimenticare il bisantino e il lombardo che vi regnavano dapprima.

Venezia, potentissima dopo il mille e tutta dedita ai commerci, era divenuta scala ed emporio alle mercanzie che dall'Asia tragittavansi all'Europa. Ben prima d'allora essa avea già stabili consoli in Egitto ed in Soria, essa era la sola nazione che trasportasse nell'Occidente i prodotti naturali e le tanto cerche manifatture dell'Asia e dell'Africa; essa mandava molti de'suoi nobili (che allora non vergognavano di consecrare al commercio gli averi, la persona e lo ingegno) a visitare il Cairo, Alessandria, Damiata, Tiro, città in cui affluivano le merci d'Oriente. In tanta frequenza di relazioni colle terre più dominate dai califfi, come poteva il Veneziano non impararvi le costumanze, e tanto prediligere quelle fantastiche produzioni, che non gli venisse vaghezza d'imitarle, tornato alle lagune natali, ove allora costumavasi solo un'architettura disorganica, lontanissima dalla elegante magnificenza degli Arabi?

In questo modo sembrami si possa spiegare il perchè, Venezia, dopo la Sicilia, fosse il paese d'Italia in cui l'arte meglio arieggiasse l'arabo stile. Egli è nelle parti più recenti della basilica marciana che ci vengono veduti i primi segni della seconda maniera di sì fatto sistema, la sola di cui i Veneziani potessero giovarsi; giacchè quando la prima era in

fiore nei paesi dei califfi, gl'intraprendenti repubblicani non avevano ancora distese quanto bisognava le relazioni coi paesi signoreggiati dagli Arabi. E quando pure le avessero avute queste relazioni, poco o nulla poteano di certo imparare da una maniera, che venuta dal tipo bisantino, era, da poche differenze in fuori, conforme a quella universalmente praticata in Italia. I pezzi che in s. Marco portano palese impronta dell'accennato secondo stile degli Arabi, sono due fra le porte della facciata, il cui arco inflesso, si piega con singolare serpeggiamento di linee, e l'archivolto superiore alla porta laterale che guarda la piazzetta dei Leoni, ed un altro archivolto incurvantesi con più variato contorno, sopra l'ingresso interno vicino alla cappella di s. Teodoro, e soprattutto l'arco rabescato di meandri che soprastà alla porta del tesoro, il quale ci porge compiutamente l'immagine di quello singolare, che forse gli Arabi importarono dall'India la prima volta che vi entrarono conquistatori; sendo che è solo nei monumenti di Salsetta e di Madurè che se ne rinvengono i più antichi esempii. Quest'archivolto poi è doppiamente degno d'attenzione, perchè va arricchito di meandri uniti ad animali secondo la maniera lombarda. Per la qual cosa diventa eccellente esemplare a far conoscere come in Venezia si mescolasse lo stile arabo a quelli usativi anteriormente.

V'è poi una considerazione a fare, la quale può infondere giusta dubbiezza, se veramente i Veneziani traessero di seconda mano dagli Arabi la notata maniera di archeggiature, o non piuttosto essi medesimi dall'India. — A questa seconda congettura può dare appoggio la considerazione seguente. Quest'arco inflesso alternantesi di curve concave e convesse, comparisce di rado nell'architettura araba di seconda maniera, mentre dal dodicesimo secolo in poi è frequente a Venezia. Nessuno ignora come in quelle età i Veneziani fossero i primi navigatori e mercatanti del mondo,

quindi veleggiassero di frequente nei mari dell' Asia, e coll' India mantenessero vivissimi e lucrosi commerci. Perchè dunque non potrebbero i Veneziani, i primi, aver tolto dai paesi posti sulle coste indiane quell' arco, e averlo applicato ai loro edificii? — Tale congettura non mi pare di certo inverosimile, e in ogni modo merita di venir presa in esame dagli archeologi, a fine di meglio schiarare la ancor troppa oscura origine di così singolare forma d' involtature, la quale si fe' carattere specialissimo del costruire veneziano per gran tratto del secolo decimoquinto, passò nel settentrione in quell'epoca stessa, e divenne base alle architetture maomettane del decimosesto.

Di mano in mano che lo stile arabo si andava raggentilendo con più svelte eleganze, anche i Veneziani vie più illeggiadrivano, a seconda di quelle norme, i loro edificii ; e già verso la metà del secolo decimoquinto raggiungevano quella fantastica bellezza che tanto appaga chi cerca nei prodotti dell' architettura, non già un pensiero schiavo di greche e romane forme, ma una libera ed evidente espressione dell' uso a cui sono consecrati. Alcune vecchie finestre ancora superstiti nei magnatizii palazzi, può dirsi tengano il mezzo fra la maniera lombarda, la bisantina e l'araba. I capitelli sentono dell' antico stile orientale, gli archi si aggraziano con quelle curve concavo-convesse, che pajono tolte a prestito dalle arabe tende, ma non vanno però ancora fregiati di foglie e di leggiadrie, come quelli della Cà Doro e dei palazzi Foscari, Bernardo, Cavalli, Giovanelli ec., costrutti assai più tardi, nè arieggiano gli ardimenti nordici, come nella chiesa de'Frari, mirabile esemplare di quel limite a cui si confinò fra noi l' arte archi-acuta, bella talvolta anche di fine eleganze sì, ma più modesta negli ardimenti che non la coraggiosa sorella sua al di là dell' Alpi.

Tutti gli scrittori d' arte, fondandosi sopra una pretesa

asserzione del Vasari, ci ripetono questa chiesa de' Frari essere opera del ristauratore della scultura italiana Nicola Pisano. Ma fatto sta che il Vasari non sognò mai di scriver questo. Ecco le parole in cui si credette di leggere ciò. — *Veggasi* (dice egli) *il duomo di Ferrara e le altre fabbriche del marchese Azzo, e si conoscerà quanto sieno differenti dal Santo di Padova fatto sul modello di Nicola Pisano, e dalla chiesa dei frati Minori a Venezia, fabbriche ambidue magnifiche ed onorate.* — Mi pare che si scorga chiaro da questo passo, come il Vasari dicesse precisamente essere lavoro di Nicola la sola basilica del Santo a Padova, e non altrimenti l'altra de'Frari.

Quando pure per altro il biografo aretino avesse attribuito (che nol fece) a Nicola la chiesa de'Frari, ancora la buona critica avrebbe dovuto dubitare di una sì fatta asserzione, perchè il veneto tempio troppo si discosta così dalla chiesa del Santo, come dalle opere indubitate del Pisano scultore, per poterla tenere di lui. La chiesa del Santo ha carattere più volto al bisantino che non all'archi-acuto: i pergami di Siena e di Pisa, lavori egregi di Nicola, manifestano quella maniera ornata dell' arte araba che si vestì di bella originalità in Toscana, e diè vita ad un sistema pregevole per moltiplice leggiadria, il quale fu sempre seguito, fino al quattrocento, dalla scuola pisana. Nella chiesa de' Frari, invece, l' arco acuto si mostra nella sua maestosa severità, gli ornamenti son parchi e più composti di forme geometriche, che non operati dalla mano decoratrice degli scultori.

S'accostano allo stile di questa bella opera altre sacre costrutture in Venezia, delle quali citerò soltanto, 1.° la chiesa di s. Stefano, la cui porta maggiore si svolge tanto elegante per le ben contrastate modanature, pel flessuoso involtare dell' arcata, per lo squisito intaglio de' fogliami e delle cordonate, da manifestare quanto fosse innanzi nel concetto e nella forma architettonica l' ignoto artista che immaginolla

la sculse intorno all' anno 1325; — 2.° le due porte de' Servi, ora ridotte pittoresca rovina, esempio egregio di austera semplicità e di ben contemperata bilancia fra le masse liscie e le modinate; — 3.° le absidi svellissime, interrotte da più svelte finestre, delle già chiese di s. Gregorio e della Carità, e finalmente la basilica de' santi Gio. e Paolo, nella quale, se meritano alta lode la distribuzione icnografica e lo archeggiar delle vôlte, più ne meritano i finestroni del presbiterio e della crociera, spartiti da snellissimi intrecciamenti, con geometrica sapienza disposti. Duolmi che il tempo mi difetti, per non poter accennarvi almeno, ciò che in tutte queste architetture rivela il sentimento arabo, frammisto a quel che di settentrionale, che pur non si eleva mai, come dissi, a smisurati ardimenti.

Ma se il primo di questi due stili comparisce nelle venete costrutture, non dirò timido, ma contenuto ed austero, per gran parte del secolo decimoquarto, allargò poi l' ala sullo scorcio d' esso e sul cominciare del susseguente, e la allargò di modo, che valse a superare per elegante armonia il suo modello medesimo. Nè ho bisogno di cercare a stento le prove di tale asserto, chè già tutti col pensiero preveniste la mia parola, rammentando quell' insigne monumento dell' antica grandezza veneta, il Palazzo Ducale, creazione maravigliosa, che tutto il mondo civile c' invidia, perchè sa di non averne neppur una che possa reggere nel confronto.

È per lo meno assai problematico, se Filippo Calendario (1), come affermano tutti gli storici di Venezia, seguitando l' Eguazio, alzasse le facciate di questo palazzo, ducando

(1) Tutti i documenti pubblicati dal Cadorin sopra il Calendario (V. il pregevolissimo libro Pareri di XV architetti sopra il Palazzo ducale, pag. 123 e seg.) mostrano bensì ch' egli ebbe parte in molti lavori di questo palazzo e come scultore e come architetto, ma non provano altrimenti ch' egli fosse mai il direttore e l'inventore di quella mirabile mole.

quel Marino Faliero, a cui la gelosa repubblica volle troncata la testa, in castigo della congiura tramata contro di lei. Anzi, se dobbiamo prestar fede a due cronache del secolo decimoquinto, bisogna negare il fatto assolutamente, e dire quelle due facciate opera cominciata dopo il 1424. Tali cronache ci narrano, che essendo crollante gran parte del vecchio palazzo, ma più crollante il pubblico erario, avea il Consiglio presa parte, che non si dovesse mai proporre alla Signoria di rifarlo di nuovo, sotto pena di ducati mille di emenda a chi si facesse proponente. Ma il doge Tommaso Mocenigo, uomo di grande animo, vedendo come da tale decreto ne venisse scemato l'onore della repubblica, salì in bigoncia, e con veementi parole, incitò il Consiglio a ricostruire quanto v'era di ruinoso. Finito il suo parlare, sorsero tosto gli Avogadori del Comune ad intimargli ch'egli pagasse la multa per aver contravvenuto alla legge. Ed egli pronto, ed aspettante quel rimbrotto, trasse di sotto alla toga una borsa d'oro col valsente dei mille ducati chiesti, e deponendoli sul banco disse, pagar egli volentieri la pena, purchè si rifacesse quanto v'era di guasto nel palazzo. Ammirati i patrizii di tanta generosità cittadina, decretarono tosto che l'opera avesse effetto. E difatti nel 27 marzo del 1424, cominciossi a demolire quanto vi era di crollante nello esterno, a fine di ricostruirlo quale ora lo vediamo.

Un'iscrizione per altro, infissa nella gran finestra respiciente il molo, smentisce tale asserto delle citate due cronache, perchè essa dice che quello fu aggiunto dal doge Michele Steno, nel 1404 (1). Se fu esso dunque un'opera aggiunta segno è che, almeno quella parte della facciata, erasi costrutta anteriormente. La ricordata iscrizione è tale testimonianza

(1) Eccola quest' iscrizione:

Mille quadringenti currebant quatuor anni
Hoc opus illustris Michael Dux Stellifer auxit.

da non potersi revocare in dubbio, quindi ne verrebbe che si avessero a tener false od errate le due cronache. Ma come immaginare che due cronisti di poco posteriori all'epoca di cui scriveano, errassero sopra un fatto di tanta rilevanza, e che dovea essere a tutti notissimo ?

A schiarare questi dubbii, e a conciliare queste opposte sentenze, viene opportuna la struttura medesima dello esterno del citato palazzo. Imperocchè, quando si raffronta la facciata sul molo congiunta a quel tratto sulla piazzetta che si protende sino alla decimaterza colonna della loggia superiore, con l'altro tratto di facciata che arriva sino all'angolo prossimo alla porta della Carta, si ravvisano due costruzioni diverse, e in epoche differenti operate (1). Le teste di leone poste negl'interstizii degli archi sulla facciata del molo mostrano scalpello assai più rozzo ed imperito, di quelle che stanno nel secondo pezzo suricordato, e appariscono meno finamente lavorate anche le modanature degli archi. Ciò indica di conseguenza, essere tutta questa parte dell'edificio anteriore all'altra, e quindi dover appartenere ad epoca precedente al 1424, anno in cui fu aggiunto il finestrone antedetto (2). Ma ecco venirci innanzi un altro fatto, che se non vale a distruggere, affievolisce almeno anche questa ipotesi.

Quasi tutti i capitelli della loggia inferiore respiciente il molo portano lo stesso carattere di scalpello, anzi pajono lavorati dalla mano medesima degli altri che stanno vicini alla porta della Carta. Ora, come mai immaginare che i ca-

(1) Il congiungimento de' due pezzi è tracciato da un pilastro, su cui si appoggiano due mezze colonne da ambo i lati.

(2) Ciò verrebbe anche confermato dalla parte presa in Consiglio li 27 settembre 1424. — La quale suona così: *Palatium nostrum fabricetur et fiat in forma decora et convenienti, quod respondeat solennissimo principio palatii nostri novi, et sit pro honore nostri dominii isto tempore* ecc. Segno dunque che era anteriormente costrutto un tratto di detto palazzo, e assai decorosamente.

pitelli interposti a si gran mole, e che dovettero quindi essere collocati in opera subito dopo i fusti delle colonne, abbiano una maniera d' intaglio tanto posteriore a quella usata sul cominciare del 1400? Non v' ha dunque che un mezzo a conciliare questo fatto cogli altri sopra esposti. Presumere, cioè, che i capitelli della facciata sul molo fossero surrogati più tardi ai primitivi, che probabilmente avranno manifestato lo stesso scalpello aspro e rozzo delle sovrapposte teste di leone. Il fatto, per quanto improbabile, non è impossibile, e dirò anche neppure difficile a concepirsi, perchè la statica architettonica era anche a que' giorni arrivata sì innanzi, da poter tenere appuntellata tutta una fabbrica, fino a che si fossero mutate le parti inferiori d'essa.

Data vera questa ipotesi, ne verrebbe allora che le due cronache alludessero ad una, anzichè a tutte due le facciate, o piuttosto indicassero la esterna sulla piazzetta, e la interna sul cortile. Che che ne sia della maggiore o minore verosimiglianza delle esposte congetture, è certissimo che gli ultimi lavori, senza dubbio di scoltura, relativi a questo insigne monumento, furono condotti nel 1463, tanto risultand da un documento di quell' anno, il quale dice che furono sa dati d' ogni loro avere Pantaleone e Bartolomeo Buono pe il lavoro del palazzo, acciocchè tanto degna opera non rim nesse incompiuta, sendo già in gran parte preparato tutt quanto permetteva di estendersi sopra la piazza e di andar alla sala nuovissima (quella cioè dello scrutinio) (1). Ed

(1) Il documento sta scritto testualmente così: « Die sexto sept. 1463. El » saldado le raxon a maistro Pantalon et a maistro Bartolamio tajapiera per el l » vor del palazo a lor deliberado per l' officio n.ro del Sal. E per el Ser.mo missi » lo doxe fosse inteso oltre le figure et molti lavor fatti esser pagado i quatl » quinti che se usurpava de dicti laurieri : et azo che tanto degna opera per pic » chossa non restasse esser complida, stando in gran parte preparada per poder » extender sopra la piaza, et andar ala Sala nouissima a complir al ditto M.o Bar » lamio ecc. » (V. Gualandi. *Memorie originali italiane risguardanti le belle a Bologna* 1845. *Serie Sesta, pag.* 108 109).

del pari certissimo che nessun monumento attesta, meglio di questa fabbrica maravigliosa, il prosperamento, la elegante originalità e la ingegnosa interpretazione degli usi a cui era giunta allora l'architettura veneziana; inspiratasi forse in quella degli Arabi, ma che seppe applicarla alle costumanze dell' unica città, con quella corretta independenza che fa delle tradizioni ala robusta ai più liberi concetti (1).

Un edificio destinato a raccogliere i reggitori della più forte repubblica italiana dovea mostrarsi disposto di guisa, da manifestare a primo sguardo così eccelso scopo. Voleasi quindi mente veggentissima nell' architetto, perchè e la distribuzione e gli ornamenti rispondessero all' alto pensiero di un palazzo consecrato a magistrati repubblicani, amici sì del popolo, ma gelosi del potere aristocratico; miti nei costumi, ma severi fino all' austerità nell' esercizio della legge. Ad esprimere colla linea architettonica così differenti mire, conveniva che le parti inferiori dell' edificio si manifestassero facilmente accessibili al popolo, o ad ufficii, ove a questo dovesse concedersi facile entrata; i superiori apparissero destinati solo ai patrizii deliberanti le più gravi sorti dello Stato. Se nei primi dunque era mestieri rimanessero aperti gli accessi ed i passaggi, doveano i secondi lasciar indovinare come non fossero penetrabili alle moltitudini, e perciò misteriosamente a quelle nascosti. — L' incognito artista che primo concepì il pensiero di quest' opera egregia, inviscerato com' era dell' arabo stile allor dominante in Venezia, seppe coll' ingegno vigoroso convertirlo ad estrinsecare, senza ombra

(1) Nel mio lavoro sopra l' architettura e la scultura in Venezia (Studii ecc., Milano 1847, pag. 125 e seg.), appoggiandomi unicamente alle due citate cronache, dissi che ambedue le facciate doveansi tenere costrutte dopo il 1424: ma io allora non conosceva per anco l' iscrizione che sta sulla gran finestra del Molo. Ora che tale iscrizione m' è nota, correggo il parer mio nel modo qui esposto, e ringrazio quelli che mi porsero mezzo a farlo. Non è mai del confessare un errore ch' io arrossisca: arrossirei soltanto se potessi perdurarvi dopo averlo saputo.

d' imitazione, le idee accennate. — Nel piano terreno assestò un portico di brevi e robuste colonne, su cui dispose elegantissimi capitelli svariati fra loro, e con mirabile arte scolpiti. Sui vigorosi archi acuti che legano le indicate colonne fe' correre la seconda loggia, il cui numero d' archi risultò il doppio dei sottoposti, di modo che sopra il vertice d' ogni arco inferiore poggia una colonna dell' ordine superiore, disposizione contro cui si dichiarano avversi i precettisti, perchè mostra, dicono essi, un sostegno posato in falso; senza badare poi, che se gli archi s'usano appunto per reggere grossi muri, molto più avranno forza da portar sul lor mezzo una colonna. Lasciando che i precettisti gridino inorriditi allo scandalo, noi diremo con chiunque abbia intelletto d' amore pel bello, essere questa loggia d' una eleganza sì armonica da non potersi desiderare di più. L' effetto suo leggiadrissimo è anche accresciuto dalla forma dell' arco stesso, il quale, anzichè girarsi sui lati del triangolo equilatero come più di quelli del settentrione, si aggrazia con le gentili curve di due gole rovescie contrapposte fra loro, e forma quell maniera d' arcatura che i Francesi chiamano *en accolade*, e io direi inflessa od a contra-curve. Le quali curve così art tamente si piegano, da chiudere fra un arco e l' altro u circolo, in cui s' apre un foro quadrilobato, facendo usc così un complesso di linee circolari preziose per agilità combinazioni, e che nulla tolgono alla solidità reale, qui pr curata col più sapiente contrasto di forze. L' apparente s rebbe però offesa d' assai, se dovessimo dare ascolto ai fi sofanti in architettura, perchè un'estesa muraglia intraro da pochi fori grava le due accennate leggerissime logge. pur guardate all' augusto edifizio, e ditemi se ne sentite l' occhio verun senso molesto di pesantezza? Tanto seppe valente architetto trovare forme armoniche, e proporzi nella robustezza loro, leggiere. Vero è che a far appa

men greve quella muraglia, di molto contribuisce lo scompartimento de' marmi bianchi e rossi che la decorano, e la svelta combinazione geometrica dei paralellogrammi di cui quelli si compongono. E più forse vi contribuiscono le gentilissime merlature da cui l'edificio va coronato, tutte proprio conformi all'arabo stile, e somiglianti anzi a quelle della moschea di Tulun più volte ricordata indietro. — Esempio anche questo valevole a raffermare quella incrollabile massima d'arte, essere necessario, per far comparire all' occhio leggeri i pieni, interromperli con ornamenti frastagliati ; e, per lo contrario, tornar giovevole non diminuire con questi l' apparente forza della massa, quando importa che i pieni si manifestino robusti.

Ma chi fu l'ingegno gagliardo che immaginò questa maraviglia di leggiadra vigoria? Lo dissi già testè, s'ignora. Ben per altro sappiamo dai documenti posti in luce dal Cadorin, come i due Bon, Pantaleone e Bartolommeo, gli dessero fine nel 1463, e vi conducessero le opere di scultura, sino alla sala nuovissima: e da altri documenti rileviamo che altre cose, e molte, aveano precedentemente lavorato per detto palazzo. Egli è quindi da credere ch' essi fossero, non già gl' inventori del concetto, ch'è, come dimostrai, anteriore di forse più che un mezzo secolo, ma i continuatori di sì grandiosa opera, dall'angolo della porta della Carta sino alla vigesimaquinta colonna della loggia superiore, sulla Piazzetta.

Questa congettura si avvalora, quando si vede uno di questi Bon, cioè Bartolommeo, architettare e scolpire nel 1439 la or nominata porta detta della Carta, posta appunto fra l'angolo meridionale della Basilica Marciana ed il Palazzo Ducale. Questa composizione pregevolissima, anzi tutto, pel savio catenamento delle sue linee, presenta poi un coronamento da cui va chiusa l' arcata, che merita speciale considerazione pel flessuoso girar della linea, e le industri combinazioni di curve

e di rette di cui si compone. Questa specie di cuspide si eleva in prima a quarto di circolo, poi si muta in due lati di quadrato, indi ritorna curvo, ma in senso inverso ai due primi quarti di circolo; e così si chiude in cima, a sostenere un gruppo sul quale sta la statua della Giustizia.

Dello stile medesimo, e forse dello stesso autore sembra un altro sopraornato di porta alla Misericordia, in cui l'arco acuto, anzichè essere coronato dal cuspide a svariatissima linea come nella porta della Carta, corona egli stesso una così fatta arcatura, la quale poi racchiude i simulacri della Vergine e di due Santi.

Simile maniera di archeggiare i soprornati delle porte e talvolta delle finestre, si fece, dopo quest'epoca, frequente in Venezia, sicchè parecchi esempii ne troviamo disseminati per la città. Anzi tanto prevalse, che divenne sistema costante nelle cornici delle ancone e nelle fregiature degli altari. Qui è po da domandare dove gli architetti veneziani trovassero il tip di questi singolari archeggiamenti, frammisti a parti rette ed io credo si possa francamente rispondere, in Sicilia; perch colà son essi non infrequenti nelle costruzioni del decimo e d due secoli susseguenti. Un de' più begli esempii è quello ch sussiste tuttora nell' interno del castello della Cuba presso Pa lermo, lavoro non di certo posteriore all' undecimo secol Altri ve ne hanno nella chiesa di Monreale e nella cappella Pa latina a Palermo, imitati senza dubbio dai magnifici tetti del arabe moschee alzate nell'ottavo e nono secolo. Prova anch questa, e non disputabile, come i Veneziani traessero mo modi della loro architettura dall' araba, e segnatamente quella frammista alla bisantina, che fu tanto fiorente in Sici dal nono al dodicesimo secolo.

Dei tre Bon antenominati, e sopra tutto di Bartolo meo, molte altre opere e di architettura e di scultura sussist no ancora qui in Venezia, almeno se debbo giudicare dalla

miglianza dello stile con quelle noverate testè. Per tale motivo possono tenersi di lui, e l'altare della Madonna de' Mascoli in s. Marco, e il prospetto della chiesa di santa Maria dell'Orto, e il grande archivolto posto nel centro del secondo ordine della facciata in s. Marco, e l'altro inferiore sopra la porta mediana, tutte opere ornate di statue e di fregi pregevolissimi che arieggiano la maniera di sì valenti artefici, i quali, al pari di tanti altri di que' giorni, aveano la potenza di maneggiare colla stessa abilità la sesta, i colori e lo scalpello: giorni veramente fortunati per l'arte! imperocchè l'artista, così fattamente sapea insignorirsi d'ogni ramo d'essa, da essere in grado di ornare egregiamente l'edificio da lui stesso ideato, con tutte quelle rappresentazioni sacre e profane che valevano a significarne o ad abbellirne la destinazione. In quell'epoca avveniva di rado ciò che sì di frequente vediamo accadere oggidì, vale a dire, che lo statuario ed il pittore, chiamati ad arricchire di storie scolpite o dipinte un edificio, volessero ad ogni costo trionfare sulle linee di quello, e ridurlo quasi accessorio, per farsi ammirare da soli. La stessa mente da cui scaturiva il concetto architettonico, avea anche trasfusa vita al marmo e, spesso, ai colori. Laonde ben conosceva per lunga e propria esperienza, come l'accessorio troppo appariscente o non contemperato da giuste proporzioni, distrugga l'effetto della forma generale. Allora non si vedevano, come adesso, certi ornatisti diventare i tiranni della povera architettura, coi mille stonati loro meandrini, giacchè l'architetto o faceasi egli stesso il decoratore dell'edificio che aveva immaginato, o dirigeva a sua voglia mani modestamente suddite ad un concetto, ch'egli sapea svolgere da sicuro artista, anche in tutte le sue parti accessorie. Da ciò la maravigliosa unità ed armonia che si scorge, quasi sempre, nelle costruzioni dei due secoli, quartodecimo e quindicesimo; pregio che basta da solo a mostrare quanto esse meritino maggior considera-

zione che non le più tra le fabbriche d' oggi giorno. Giotto, l'Orgagna, Nicola e Giovanni Pisani, di cui, a ragione, tanto veneriamo le pitture e le sculture, erano pure queglino stessi che seppero alzare il campanile e la loggia de' Lanzi a Firenze, i pergami a Siena e a Pisa, il Campo Santo in quest' ultima città. I veneti scalpelli Jacobello e Pietro Paolo delle Masegne, Taddeo da Rovigno, la famiglia dei Bon erano, durante il sorgere della reggia ducale, gli autori di que' tanti palazzi magnifici di cui sono compiuto esemplare quello della Ca Doro, il Giovanelli e in particolare quello de' Foscari, de' quali ho già toccato; opere veramente egregie per agile eleganza, che, sebbene non proposte a tipo imitabile dai trattatisti d' architettura, anzi chiamate prodotto di secoli e d' arte barbari, pure mettono nell' animo un indefinibile sentimento di gentilezza e di armonia, e dovrebbero, una volta o l'altra, farci utilmente arrossire di tante odierne meschinità, originate pur troppo dalla singolare ostinatezza di credere, che solo a mezzo delle forme greche e romane sia dato manifestare idee conformi ai popoli presenti, disgiunti per infinito numero di cause dagli usi e dai costumi di quelle gigantesche nazioni.

Nella ventura Lezione seguiterò a trattare dell' influenza che l'arte araba esercitò sulle costrutture di altri paesi d' Italia.

BIBLIOGRAFIA.

Coste. — *Architecture arabe ou monuments du Kaire dessinés et mesurés pendant les années* 1820-22. — (Parigi, in fol.).

Girault de Prangey. — *Monuments arabes d' Égypte, de Syrie et d' Asie mineure.* — (Parigi, 1838, in fol.).

Id. — *Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Granade* ec. — (Parigi, 1839 in fol.).

Girault de Prangey. — *Choix d'ornements moresques de l' Alhambra* ec. — (Parigi, 1842 in fol.).

Laborde (de). — *Voyage pittoresque et historique en Espagne.* — (Parigi, quattro vol. in fol. 1807).

Zanotto — il Palazzo Ducale illustrato. — (Venezia, in corso di pubblicazione).

Selvatico. — *Sull' architettura e sulla scultura in Venezia. Studii* ec. un vol., Milano, 1847).

Cicognara e Diedo. — *Le fabbriche e i monumenti cospicui di Venezia illustrati.*— (Venezia, 1838 due vol. in fol.).

NONA LEZIONE.

L' architettura italiana de' secoli medii nella Sicilia, in Roma ed in Toscana.

Se nella precedente Lezione mi foste ascoltatori benevoli a quanto vi dissi intorno all' araba architettura ed all' influenza sua sulle costrutture de' Veneziani, non v' incresca d'esserlo anche oggi, mentre brevemente vi toccherò delle modificazioni da essa subite nelle altre parti d'Italia, e in particolare nella Sicilia e nella Toscana.

Cominciamo dalla Sicilia, de' cui edificii v' ho già fatto un cenno, ma alla sfuggita, in una delle anteriori lezioni, perchè allora non desideravo se non di darvi idea de'varii stili usati in Italia contemporaneamente al lombardo. Quest' isola illustre, centro un giorno della greca civiltà, rimase dal quinto secolo sino al nono sottomessa allo scettro de' monarchi d'Oriente. Nell' 827 venne poi invasa dagli Arabi comandati da Assad, i quali vi si mantennero sino alla fine dell' undecimo secolo. Durante questo periodo, che prende circa 250 anni, essi alzarono numerosi monumenti nelle principali città dell' isola, e segnatamente in Palermo e nelle sue vicinanze, perchè la scelsero a soggiorno favorito de' loro emiri. L'architettura di tali monumenti si distingue dalle altre per l' as-

senza di ogni specie di tetto apparente e d'ogni cornice, e per l'uso generale dell'arco acuto. Gli edifizii più degni di nota che ancora sussistono colà, sono alcune parti del palazzo reale, i castelli detti della Zisa e della Cuba, l'antica moschea della Zisa.

Senza poter assegnare a veruno di questi un'epoca precisa, pare sia giusto quanto ci tramandarono tutti gli storici della Sicilia, che venissero, cioè, alzati dalla metà del secolo decimo sino al mezzo dell'undecimo. E infatti non poteano gli Arabi, se non dopo un lungo soggiorno, e quando teneano bene assicurata la lor conquista, pensare ad abitazioni in cui fosse loro dato fruire di tutte le delizie del lusso orientale. La Zisa è in effetto un compiuto modello di casa araba, ornata come lo sono quelle antiche d'altre contrade ; la Cuba è un chiosco moresco.

Quantunque la forma dell'arco acuto non sia, in generale, se non leggermente espressa negli edificii precitati, il sistema archi-acuto si svolge nullameno intero entro alla Zisa, perchè nel vestibolo di tale castello e nella moschea annessa, vi stanno compiute vôlte a spigolo, secondo lo stile archi-acuto. Di tali vôlte veggonsi ancora gli avanzi alla Cuba nella sala principale. Simili fatti dunque dimostrano che le costrutture alzate in Sicilia nei secoli decimo ed undecimo, presentano realmente tutte le forme elementari dell'arte detta gotica.

Dopo la discesa de' Normanni in Sicilia, che avvenne nel 1061, e l'intera conquista dell'isola operata da essi nel 1089, elevarono eglino numerose e magnifiche chiese al culto cristiano. E siccome egli è da quest'epoca che i Normanni si frammischiarono agl'indigeni, i cui costumi e le cui arti possono veramente dirsi orientali, così è da cercarsi quale potè essere la influenza degli uni sul gusto e sulle arti degli altri, e se v'ha luogo a credere che gli edificii eretti dai Normanni abbiano subito il carattere d'architettura già radicato nel paese

ch' essi conquistarono. Considerando a' Normanni quando entrarono nella Sicilia, noi li scorgiamo soldati soltanto che passavano la vita loro nel campo, intesi alla guerra ed al bottinare; e invece nei Siculi conquistati una nazione allevata allora nell' amore dell' arte e delle scienze, vivente fra mezzo al lusso e alle delizie di dolcissimo clima. Laonde in questi tutta la superiorità che viene dalla cultura dell' ingegno congiunta allo studio delle scienze; in quelli tutta la rozzezza che dovea risultare dalla ignoranza loro. Per conseguenza, in essi una compiuta sommissione all' arte ed al sapere dei vinti.

Un ordine di fatti valevole poi a dimostrare come le arti del medio evo in Sicilia si rimanessero sempre frammiste di bisantino e di arabo, e solo artisti indigeni lavorassero costantemente negli edifizii alzati per ordine dei Normanni, egli è questo, che nessuno dei monumenti religiosi murati da questi ultimi, offre il carattere e la disposizione delle chiese costrutte nelle stesse epoche nel resto d'Europa, e specialmente in Normandia, ove (come ho già dimostrato nella Lezione quarta) i monaci benedettini d'Italia importarono lo stile lombardo, e ve lo mantennero per quasi un secolo.

Infatti, lo stile misto seguito dagl' indigeni, non apparisce soltanto nei predetti monumenti per l' uso dell' arco acuto, ma, per la forma de' soffitti, per lo involtar delle cupole e pei rivestimenti de' preziosi marmi, tutte cose che si rinvengono egualmente nel vestibolo e nella moschea della Zisa alzati dai Saraceni, come negli altri edifizii di Palermo fatti costruire dai Normanni. I ricchi e mirabili mosaici che stendonsi sulle pareti delle basiliche elevate da quest'ultimi, sono del pari una prova evidente, come vi fossero adoperati artisti greci, che formavano allora una parte della popolazione indigena della Sicilia, e che aveano soli conservato l' abilità a ben condurre codesta insigne pittura murale.

La disposizione di queste medesime chiese, che si mostrano in ogni parte conformi alle basiliche cristiane costrutte innanzi alla conquista araba, offrono la particolarità di avere cupole al centro della croce, come le moschee ne avevano in Sicilia, molto innanzi che venisse consecrata santa Sofia di Costantinopoli al culto maomettano.

Sia dunque che si studii con attenzione lo stato delle arti in Sicilia, al momento che la conquistarono i Normanni, sia che si confrontino gli edifizii murati dai Saraceni, con le chiese che Ruggero II e Guglielmo il Buono fecero costruire, è incontestato che tali edificii portano l'impronta di un carattere d'architettura, in cui si congiungono e le forme proprie alle basiliche primitive cristiane, e la ricca decorazione a mosaico, dovuta agli artisti greci del paese, e l'influenza non interrotta, quantunque sempre decrescente, dell'architettura saracena.

Nè soltanto nell'arte i Normanni piegarono alla superiorità de'vinti, ma ben anche in ogni ramo della cosa pubblica: ragione per cui ogni ordinamento civile rimase improntato di un carattere tutto orientale, che i conquistatori seppero ingegnosamente condurre a profitto del loro nuovo dominio. Prova anche questa opportuna a dimostrare, come i principi normanni mirassero ad accarezzare le costumanze proprie agl'indigeni.

La sagacia di alcuni fra questi nuovi padroni della Sicilia, educata dall'arabo sapere, giovò a vie meglio mantenere l'amministrazione, l'industria, l'arte e la scienza nel sentiero dell'araba civiltà. L'un d'essi principalmente, il re Ruggero, appare nel suo reggimento immortale, piuttosto un emiro saraceno che amministra il paese, che non un principe cristiano raccogliente sotto lo scettro di lui gli elementi eterogenei di nazioni diverse. Cosi egli *arabizzò*, per così dire, una gran parte degli atti del suo regno; e tanto in codesta pendenza

andò innanzi, da accordare agli Arabi i posti più eminenti nella amministrazione dello Stato. Così ogni fatto pubblico, quantunque cristiano nel fondo, si raccostava allo islamismo, così le norme economiche arieggiavano quelle degli Arabi, così il commercio e l'industria si esercitavano ad imitazione degli usi d'Oriente. Tanto, finalmente, il gusto de'principi normanni si volse alle arabe costumanze, che iscrizioni arabe decorarono spesso gli edifizii, i tessuti e le monete del regno.

Da questo cumulo di circostanze ne venne, che i monumenti alzati per ordine dei re normanni in Sicilia, risultassero un ingegnoso mescolamento di stili diversi, da cui traspare la più ricca magnificenza, subordinata però a finissimo gusto nella distribuzione delle masse e delle fregiature.

Ma forse nessuno fra gli accennati edificii manifesta più singolarmente riuscito tale mescolamento, di quello che Ruggero volle aggiunto alla splendida sua reggia per uso del culto. Fu nel castello di Palermo, costrutto, dicesi, dagli emiri saraceni, che il re normanno si piacque di veder murato quest'edificio. Era costume di quell'età, che i luoghi destinati a regia abitazione, si alzassero nell'alto dei torrioni; laonde anche questo fu eretto nel terzo piano di una delle torri del palazzo reale. — Tale opera sfarzosissima, che fu edificata tra il 1129 ed il 1132, è detta ora la Cappella Palatina.

Tutto quanto l'arte del dodicesimo secolo potè inventare di maraviglioso, a fine di produrre sulla immaginazione energica del fervido Siciliano eccitamento sublime, fu qui prodigato con un lusso senza pari. Mosaici brillantissimi, pitture, marmi preziosi, dorature, tarsie, tutto qui adoperossi, e conmirabile armonia di disposizione; sicchè ne usci un sistema fantastico di architettare, che partecipa ad un tempo dell'Oriente e dell'Occidente, e forma un insieme straordinario, che infonde nell'anima un misterioso senso di ammirazione, reso più cupamente grave per la debole luce che penetra dai pochi lunettoni.

La pianta della cappella palatina ricorda quelle delle basiliche che allora disponeansi per le chiese di tutta Italia, e ci dà quindi novella prova, come gli architetti sacri di questa terra non si dipartissero mai dal sistema basilicale, anche quando mutavano lo stile della decorazione.

Se la cappella palatina forma una delle pagine più singolari della storia dell' arte, giacchè congiunge alle serie maniere dell' Occidente le ricche dell'Oriente bisantino, collegandole entrambe colle splendide fantasticaggini arabe, non è men degna di molta attenzione la chiesa della Martorana nella stessa Palermo, detta anche dell' Ammiraglio. — Giorgio di Antiochia, celebre nelle guerre marittime che il re Ruggero sostenne contro de' Saraceni, vittorioso che fu de' Bisantini e degli Africani, tornò a Palermo carico di bottino, e con una parte di questo volle alzata, intorno al 1140, la chiesa di cui ora farò breve cenno.

La pianta nel suo insieme è distribuita secondo le forme latine, ma il lato orientale, che solo sussiste oggidì, manifesta ne' suoi dettagli le maniere usate allora a Costantinopoli, mentre, e gli archi leggermente acuti, e gl' intrecciamenti a fettuccia ricchi di molte fregiature, ed il campanile decorato com'è da eleganti finestre, arieggiano l' arabo stile. Così questo monumento può dirsi bisantino, arabo e normanno ad un tempo, e quindi forma, in qualche modo, la sintesi della storia sicula nel medio evo, storia che ci mostra come, innanzi ai Normanni, l' isola fosse dominata da' Greci in prima, poscia dagli Arabi.

Ma forse il più bel monumento che in Sicilia rimembri compiutamente le maniere architettoniche di quest' ultimo popolo, è la cattedrale di Palermo, in quella parte che ancor fu salva dalla profanazione dei ristoratori, vale a dire l' esterno delle absidi. — Gualtiero, prima decano d'Agrigento, poi precettore del giovane re Guglielmo II, soprannominato il *Buono*, in fine arcivescovo di Palermo e primo ministro, volle costrut-

ta questa cattedrale nel 1185, e con una magnificenza senza misura, se dobbiamo immaginare l'interno conforme alla decorazione delle absidi tuttora sussistenti. — Ai quattro angoli dell'edificio torreggiano ancora quattro campanili, che colla sveltezza loro ricordano gli arabi minareti; ed arabi si manifestano gli archi acuti incrociantisi che accerchiano le due absidi minori, come la centrale; araba la maschia cornice, coronata da merli ondeggianti; arabi i fregi che vestono la superiore muraglia e chiudono le finestre de'campanili; arabe, finalmente, le forme generali, determinate da linee trasverse, anzichè miranti a quella tendenza allo ascendere, ch'è marchio particolare dell'arte settentrionale. L'architettura, così fantasticamente frammista di varie maniere, si mantenne in Sicilia per tutto quasi il correre del decimoterzo secolo, a tal che, il più ricco testimonio di ricchissima ornamentazione ce lo offre una parte d'un soffitto di sala ancora conservato nel palazzo di Manfredi a Palermo, sebbene il tempo ci abbia fatti gran danni. Questo figlio di Federico II di Svevia che, Italiano per nascita e per affetti, pagò colla testa la mal difesa signoria dell'isola, lasciò in questa opera un esempio mirabile di ricchezza elegante, da cui molto può cavar l'architetto. E molto profitto egli può trarre anche da altre sicule costrutture erette sotto la normanna dominazione, come, ad esempio, la torre della chiesa di s. Giovanni degli Eremiti a Palermo, opera del 1132, il chiostro annesso, la chiesa di s. Cataldo (1161) e s. Maria Nuova a Monreale (1170).

Così fatta saracena prodigalità di ornamenti aggiunta all'arco acuto ed al pinnacolo, pare che dalla Sicilia penetrasse più tardi anche nella grave Roma, perchè alcuni altari delle maggiori basiliche portano indizii palesi di quest'agile stile. Bellissimo esempio n'è il maggiore di san Giovanni Laterano, fatto erigere nel 1362 dal Pontefice Urbano V francese; ma più bello senza dubbio era quello che ci offriva il ciborio di san

Paolo fuori le mura, sventuratamente rimasto preda dell'incendio nel 1823.

Ma gettiamo uno sguardo sulla Toscana, ove questa elegante arte araba si tramutò in uno stile originalissimo e ricco delle grazie più gaie. Se ascoltiamo il Vasari, un così fatto stile dovrebbe dirsi *tedesco*, giacchè egli lo fa discendere dritto dritto dalla Germania, per opera d'un certo Jacopo, ch' egli volle padre del famoso Arnolfo, autore della magnifica cattedrale fiorentina. A questo Jacopo venne, dall'aretino biografo attribuito il gentile concetto della chiesa di s. Francesco i Assisi, almanaccandovi su novelle tutte di sua invenzione. M fatto sta che i documenti di recente scoperti ci mostrano, ch questo Jacopo non fu altrimenti tedesco, ma italiano; che no diede vita ad Arnolfo, ma gli fu invece compagno ne' lavori d lui (1). E il confronto poi di s. Francesco colle chiese setten trionali, ci mostra chiaramente che il sistema del primo arieg gia sì, ma nulla ritrae dalle seconde. San Francesco è tutt composto sì d'archi acuti, ma questi, anzichè essere foggia sul triangolo equilatero, come i più de' settentrionali, hanno due centri, quando sul terzo interno del diametro, quando s quarto esterno, nè riposano su piedritti come nelle nordic basiliche, ma invece sopra fasci di colonnette, che nei lor pr fili ricordano il carattere romano. L'unica parte che in s. Fra cesco rammenti lo stile settentrionale, son le finestre bifo sormontate da rose e chiuse da un arco acuto. Ma quando pensa che queste furono costrutte tra il 1221 ed il 1230, epo nella quale gli architetti del settentrione non sapeano anc lanciarle con tanta eleganza; quando si pensa, che finestre molto simili alle nostre trovansi nei palazzi della Zisa e de Cuba in Sicilia, edificii eretti dagli Arabi, e nel campanile de

(1) Ciò rilevasi con evidenza dai documenti pubblicati dal Moreni e dal G e lumeggiati con finezza di critica dai due valentissimi illustratori delle Vite Vasari sig.i Carlo Milanesi e Carlo Pini, in una nota alla Vita di Arnolfo, p. 249, v

Martorana alzato, come dissi, nel 1140 dai Normanni; quando si ferma l'occhio su quella elegante varietà di colori portaci dalle membrature e dalla vôlta, varietà che non ha il suo modello se non nelle costrutture della Sicilia operate dagli Arabi, vien ragionevolmente il sospetto che dagli Arabi le apprendessero, e il preteso Jacopo costruttore della chiesa di Assisi, e gli architetti delle basiliche settentrionali. Per ciò che concerne gli ornamenti dipinti nella chiesa sotterranea, come nella superiore di s. Francesco, non v'ha dubbio ch'essi non sieno opera d'Italiani, giacchè furono condotti dagli allievi di Cimabue e di Giotto. Però anch'essi si risentono del siculo stile, ancorchè senza nessuna servilità d'imitazione. Que' meandri, quei ghirigori, quelle fettucce che rinquadrano, e i pennacchi delle crociere, e i maravigliosi spartimenti di Giotto, e i sott'archi delle navate, manifestano eleganza e varietà che armoniosamente si legano ai fondi azzurri delle arcate, in cui fra stelle d'oro campeggiano i santi del maestro e dell'allievo, ai quali dobbiamo il rinascere dell'arte italiana.

Quanto que' fregi gentili dovrebbero venire a lungo studiati dai nostri odierni decoratori! Colà imparerebbero in qual modo s'abbia a far concorrere l'ornamento al buon effetto delle figure e della massa architettonica; colà imparerebbero a combinar bene insieme le differenti forme geometriche, e a rialzarle col fascino di ben disposti colori. Giorno verrà, lo spero, in cui gli ornatisti, meglio comprendendo lo scopo dell'arte loro, s'addentreranno nello studio degli stili differenti, per ben intenderne l'applicazione. Ma questo non accadrà se non in quel dì avventurato, in cui gli architetti s'accorgeranno che, per essere veramente tali, bisogna tutti i rami dell'arte conoscere; e i pittori vedranno che senza imparare le maestre vie dell'architettura, hanno dinanzi asserragliato il cammino; e gli scultori non crederanno di aver fatto un pregevole monumento mortuario, quando abbiano as-

sestato un basso rilievo con una donna vestita all'antica e piagnucolante, chiuso fra monotone linee architettoniche; quando, in una parola, l'artista andrà persuaso, doversi l'arte imparare per quelle vie complesse e molteplici che batterono Giotto, l'Orgagna e quell'Arnolfo, di cui ora m'accingo a parlarvi, il quale fu per l'architettura ciò che i due primi pel pennello e per lo scalpello.

Figlio di un certo Cambio cittadino di Firenze ed architetto, apprese a maneggiar le seste dal padre, a trattar lo scalpello dal Cimabue, ch'era anche scultore. Forte d'ingegno, s'inviscerò tutto nel nuovo stile che allora prendeva voga in Toscana, e lo convertì in una maniera sua propria, di cui egli offerì i primi esempii nel campanile di Badia e nella chiesa di Orsanmichele. Cresciuto per questa ed altre fabbriche in bella fama, fu nel 1294 chiamato dalla repubblica di Firenze a ricostruire magnifica la cattedrale. — Venuti allora i Fiorentini in potenza e ricchezza grandissime, deliberarono di alzare una chiesa principale nella loro città, e di farla in modo che, per grandezza e magnificenza, non si potesse desiderare nè maggiore nè più bella dall'industria e potere degli uomini. E tale riuscì veramente, perchè elegante ed armonica n'è la pianta, grandioso l'alzato, e d'un mirabile effetto prospettico, specialmente nel centro della croce, il quale disposto in ottaedro fa giocar bene le varie e ben combinate linee che ne risultano, e il bel contrasto dei vuoti delle arcate coi pieni de' piloni, resi più nobili dalle sveltissime porte archi-acute da cui son decorati. Ma di singolare magnificenza riuscirono i lati esterni e l'abside, pel bene accomodato incrostamento de' marmi a varii colori, scompartiti ingegnosamente in formelle quadrilunghe, per le slanciate e ricche porte, per la maestosa pur gentile cornice, retta da graziosi archetti trilobati.

Gran peccato che questa cattedrale manchi della part che più avrebbe giovato a darle spicco e grandezza, vale a d

re la facciata! E tanto più è da lamentare tale difetto, chè sappiamo come Giotto avesse condotto a tale uopo un modello, il quale, senza dubbio, sarebbe stato, non solo consono allo stile della chiesa, ma di un merito rivale a quello del suo mirabile campanile, su cui tra poco vi terrò discorso. — In varii tempi però fu aggiunto a questa basilica un prospetto, ma solo provvisoriamente, vale a dire o dipinto in tela o veramente tracciato sul muro a fresco, per incensare le nozze di due fra i Medici. Ma fu gran ventura, che opportuni uragani lacerassero la facciata in tela, e il tempo, riparatore di tanti errori degli uomini, facesse sparire quella colorata in fresco, perchè l'una come l'altra erano vitupero dell'arte. Immaginatevi che bell'innesto doveva uscire dai concetti di un Buontalenti e di un Rondinelli, barocchi se mai ve ne furono, sovrapposti all'agile creazione d'Arnolfo (1)!

(1) In questi ultimi tempi, vale a dire nel 1843, rinacque ne'Fiorentini l'intenzione d'aggiungere una facciata, ma stabile, a questa insigne cattedrale, e rinacque francata da quello strano desiderio dei padri, di voler accomunata l'architettura antica all'archi-acuta; il barocco del seicento col puro concetto d'Arnolfo. Si volea una fronte la quale fosse collegata allo stile dei fianchi e dell'abside, e si ebbe il buon senso di commetterne il progetto ad un uomo, che avendo, più di molti contemporanei, studiate le architetture del medio evo, lasciasse sperare che ne avrebbe sentito dentro dell'anima la misteriosa poesia. Il cavaliere Matas d'Ancona parve opportuno a ciò: ed egli *compreso* (come fu stampato allora in un giornale) di *religiosa riverenza verso l'architetto della repubblica fiorentina, volle dimenticare sè stesso per non essere che Arnolfo.* E mi pare, a dir vero, che una tale dimenticanza spingesse un pochino tropp'oltre il limite, giacchè urtò, a creder mio, in imitazione di soverchio servile ai fianchi della chiesa. Comprendo bene che chi inventa una facciata per s. Maria del Fiore deve attenersi allo stile dei lati, ma dall'arieggiare una maniera al copiarla, ci corre.

Meritava senza dubbio la preferenza su questo del Matas e su parecchi altri che vennero presentati, un progetto di Giangiorgio Müller che venne inserito nel bel Giornale di Architettura che pubblica in Vienna il signor Förster. Müller, giovane di vastissimo ingegno, troppo presto rapito alla sesta, avea immaginato un prospetto, che seguitando le organiche norme di quelli da cui son fronteggiate le cattedrali di Siena e di Orvieto, ne evitava i difetti, e insieme si catenava mirabilmente ai fianchi della grande basilica senza copiarne nessuna delle parti. — (Vedasi il bel libro di Ernesto Förster *J.-G. Müller ein Dichter und Künstlerleben.* — S. Gallo 1851).

Sullo stile di questa nobilissima cattedrale Giotto rizzò, alcuni anni più tardi, quell'unico campanile che la fiancheggia, mole svellissima, e pur, nella sua leggerezza, grave, la quale ben prova come l'ingegno dell'insigne pittore sapesse giganteggiare in ogni ramo dell'arte.

In questa magnifica torre può bene affermarsi che si vegga lo stile archi-acuto toscano in tutto il suo leggiadro svolgimento; tanto in ogni parte si manifestano armonici spartimenti e decorazioni squisitamente gentili. Come bello il concetto di affortificarne i fianchi con pilieri ottagoni a cinque lati sporgenti, i quali, crescendo movimento a linee che sarebbero apparse monotone, finiscono a far testa ad una maschia cornice generale! Quanto svelte e ben disposte le finestre appaiate del terzo e quart' ordine! Quanto magnifiche e ricche quelle superiori! E quanto delicatamente armoniosa la scelta dei marmi colorati, da cui va incrostata tutta la torre! Un architetto odierno di chiara fama, il Ramée, poco cedendo alle gradevoli impressioni che imprime in ogni osservatore questa bell'opera, ebbe a scrivere nella sua Storia dell'architettura, che il sistema della linea orizzontale vi domina d'una maniera troppo assoluta, e taglia, qualche volta in modo non plausibile, l'andamento perpendicolare, sicchè si vede in esso, dic' egli, quanto fossero impotenti i grandi artisti italiani a costruire monumenti molto elevati colle reminiscenze dell'architettura antica, e male sapessero intendere quell'ordinanza verticale delle linee e delle facce, ch' è sì ammirabilmente espressa dai nordici campanili. — Io vengo d'accordo che in questi ultimi sia, forse meglio che nel nostro, raggiunto il carattere arditamente lanciato, proprio delle torri sacre; vengo d'accordo che meglio sarebbesi provveduto allo scopo, ommettendo alcune tra le fascie trasversali; ma non consento che vi si scorga impotenza ad arrivare l'idea, e molto meno che l'artista siasi giovato perciò di reminiscenze antiche. Qual è mai la modanatu-

ra o l' ornamento che qui ricordi l' arte classica? Nessuna per certo. Ogni parte adombra l'arabo stile, come piacque ad Arnolfo modificarlo, imperciocchè in questo prezioso campanile si vede chiaro come Giotto intendesse a far opera conforme al carattere della propinqua basilica.

Scrive il Vasari come dovesse andar sormontato da una pigna conica a quattro facce, ma che non si osò mai d' aggiungerla, per tema di deturparlo. Ebbero ragione quelli che così disposero, perchè quella forma conica a soli quattro lati posta là in cima, avrebbe dato pesantezza più che altro, appunto perchè non catenata a linee ascendenti.

Quest'opera, che Giotto condusse circa il 1334 e che fu finita dal suo discepolo Taddeo Gaddi, gli meritò dalla gratulante Firenze il titolo di cittadino e cento fiorini d'oro d' annua pensione: ben dovuto premio a sì grande concetto, e sì ferace di applicazioni a chi sa ben intendere il sistema da cui fu originato. Imperocchè tutta questa elegante maniera riposa sull'arte di scompartire la massa con formelle ingegnosamente disposte, che dando a quella larghe e nette divisioni, pure la raggentiliscono con gentili ornamenti e con fine modanature. Uno de' massimi difetti di quella gretta architettura che usiamo per le nostre fabbriche odierne, egli è questo, di non mostrare divisi i prospetti con ispartimenti ben catenati fra loro, che alleggeriscano la massa, pur mostrando ogni parte vincolata alle altre per necessario legame: e quando anche a ciò si riesca, s' ignorano i modi coi quali convenga ornare le masse secondarie, riducendole parti essenziali del tutto, ma pure armoniche con sè medesime, a mezzo di ben assestate modanature, e di colori adatti alle varie forme e alla loro disposizione. Studiando ponderatamente codesto mirabile stile fiorentino, tanto e sì grave difetto si vincerebbe; e si vincerebbe con un elemento ch' è tutto italiano, e ch'è parte vitalissima dell'architettura nostra. Ponetevi dunque, voi o Giovani,

che siete sul fior della vita, a meditare su codesto stile, e riparate così all' errore di noi vecchi, che non abbiamo saputo comprenderne la bellezza.

Ma intanto che Firenze vedea modificarsi lo stile bisantino-arabo, traducendolo in elegante originalità, Pisa e Siena si mostravano più ligie a quel tipo, e la prima manifestavalo nel Camposanto e nel Battisterio, la seconda nel grandioso suo Duomo.

Il Camposanto pisano è, senza dubbio, il più mirabile tipo de'cimiteri cristiani. Così l'ammirazione che noi tutti Italiani gli tributiamo fosse stata fin ora meno infeconda, ed avesse persuaso gli architetti, piuttosto a copiarlo qual è, che a darci quegl' insulsi portici dorici, coi quali inevitabilmente vanno raccerchiate le pubbliche dimore degli estinti.

Il Battisterio di Pisa è stupendo modello ad insegnarci come si abbia ad ornare leggiadramente un edificio rotondo, il quale, se foggiato secondo le norme greco-romane, o riesce greve, quando privo di colonne che esternamente lo vestano, o se fregiato con queste, presenta inconvenienti non pochi, allorchè si debba far correre architravi fra l'uno e l'altro intercolonnio.

Il duomo di Siena è uno de'più insigni e de'più compiuti monumenti che vanti l'Italia. Cominciato nel 1245 da ignoti architetti, venne condotto a termine sul principio del secolo quintodecimo. In esso, dalla pianta in fuori, tutto ricorda l'araba meschita. La ricordano gli archi semicircolari nel piano inferiore, leggermente acuti in quello delle loggie superiori; la ricordano le finestre bifore con basso frontone, la ricorda l'esagono che forma centro alla croce; la ricordano finalmente quelle zone di marmo bianco e nero, da cui va leggiadramente impellicciato così dentro che fuori. Quest'ultimo, altrettanto semplice, quanto elegante modo di decorazione, non è speciale a questo duomo, ma frequente in altri edificii sacri e

profani di Siena stessa, e di altre terre toscane; laonde si rinviene su costrutture parecchie di Pistoia, di Prato, di S. Gimignano.

Ma ove la sesta sanese si manifestò emula a quelle di Arnolfo e dell' immortale discepolo di Cimabue, è nel duomo di Orvieto, incominciato nel 1290 da Lorenzo Maitani di Siena. In questa grandiosa testimonianza della pietà e dell' arte dei nostri maggiori, domina lo stile medesimo che fa sì bella la cattedrale sanese; ma il prospetto, in particolare, n'è più organico, più catenato, più agile; ne son meglio condotte le modanature, più industremente serbati gli spazii alle opere di pennello (1).

Prima di abbandonare il carattere architettonico usato da'Sanesi in quest'epoca, osserverò, che in Siena, e per tutto ove architetti colà educati lavorarono, venne adoperato, più che in altri luoghi di Toscana, l'arco acuto. Ne sono begli esemplare il palazzo pubblico di essa città e l'attigua torre: ma il più ricco di certa grazia, che potrebbesi chiamare austera, è quello il quale fu de'Bonsignori, ed ora appartiene alla famiglia Tagliacci. È uno dei più eleganti modi ch'io mi abbia visti, d'applicare lo stile archi-acuto alle abitazioni private. Salvo le colonnelle che formano le trifore e i loro archetti, è tutto di mattoni a faccia netta, con gran diligenza lisciati a pomice e congiunti con poco cemento. I cunei degli archi-acuti e degli scemi, vanno uniti con tale un'accuratezza, che dovrebbero un

(1) Sia lode al Consiglio di questa I. R. Accademia, che portando la debita ammirazione ai preziosi monumenti del medio evo italiano, bramò che il suo attuale pensionato a Roma per la classe d'Architettura, sig. Ingegnere Gian Domenico Malvezzi, desse disegnato (siccome saggio d' obbligo) tutto questo duomo, di cui si hanno imperfettissime incisioni. Al nobile desiderio corrispose egregiamente il Malvezzi, conducendo lavoro, non da giovane esperto, ma da ingegno maturo, e corredandolo di una descrizione così sagace, da ben attestare come sia in lui vero sapere architettonico, ricchezza di solidi studi, e quella prerogativa, sì rara in chi si dice architetto oggidì, di sapere a fondo, cioè, la storia dell'arte sua.

po' studiare i negligenti costruttori d'oggidì. Come è bello nel pianterreno il pensiero di quell'arco scemo, il quale colla depressa sua curva armonicamente contrasta col sesto acuto murato che lo sovrasta! Come è graziosa quella cornice superiore composta da archetti retti da mensole! E come ben coronano la fabbrica que'merli soverchianti la cornice!

Ho voluto parlarvi di questo bel palazzo anche per farvi conoscere quanto sapessero i nostri padri del secolo decimoquarto trar profitto dalla semplice costruttura in terra cotta, le cui gentili ornamentazioni vi sono dimostrate dall'opera del Runge che possedete nella scuola di architettura, nella quale stanno incise le migliori produzioni di tal genere che si abbia l' Italia.

Le più splendide ed eleganti della patria nostra, che appartengono allo stile archi-acuto, possono noverarsi le seguenti, che tutte appunto stanno intagliate nella ricordata opera del Runge: — La metà superiore del prospetto nella chiesa di s. Maria in Strata a Monza — la facciata di quella di s. Marco a Milano — la gran fronte dell'ospedale in quest' ultima città, concetto di Antonio Filarete — il campanile di s. Francesco a Bologna — la loggia de' Mercanti pure a Bologna — una finestra ricchissima nel duomo di Cremona — l'ufficio delle Finanze nella città medesima — il prospetto d' una casa a Forlì — lo esterno d'un palazzo sui Lungarni di Pisa.

E noi figli e nepoti di coloro che arrivarono cotanta adornezza col vario annestamento di ben contemperati fregi in terra cotta, non sappiamo quasi più nè immaginare, nè disporre, in così fatta materia, neppure una cornice, e se la facciamo ne escono (già si sa) o le inevitabili gole dritte, i gocciolatoi lisci, e un magro ovolo per sostegno, ovvero (e pur troppo la culta Milano ce ne porge ora non imitabile esempio) i più travolti delirii del settecento. Ma se noi ci sdraiamo sonn

lenti sui nostri allori (eterno quanto fatale vanto d' un' adulatrice letteratura) non dormono i figli d'altre terre che noi chiamiamo non benedette dallo ingegno e dal sole; e quelli qui scendono a studiare i capilavori del medio evo italiano. Sicchè tornati poi ai lor paesi conducono, sulle novelle fabbriche, lavori di terra cotta stupendi per agile varietà, i quali emulano i nostri, e cui non degniamo neppur di alzare lo sguardo. — E non ho io ragione di dire, che di tutti gli architetti d'Europa quelli che meno studiano l'Italia son gl'Italiani? — Cessi, sì cessi una volta questo letargo; studiamo l'arte con intelletto d'amore in quelle opere nostre dell' evo mezzano e del rinascimento, cui guardammo finora con isbadatezza irriverente. Ci accorgeremo come esse chiudano l'epoca d'oro dell'arte nostra, ben più di quell'altre in cui, o si pavoneggiarono di fredda imitazione gl' idoleggiatori di Roma, o si scatenò in delirii la coorte dei michelangioleschi. — Architetti d' Italia, volete colle opere vostre onorare e vantaggiare la terra vostra? Studiate l'Italia: ma non pensate di tutta conoscerne la gigantesca arte sua quando avrete misurati i ruderi delle antiche sue moli e gli ordini dei precettisti. Studiatela nel suo medio evo la grande patria vostra, studiatela nei primi anni del suo cinquecento, ed imparerete, che nella più estesa cognizione di tutti gli stili dell'arte, congiunta a savia independenza di pensamenti, era posto il segreto di quelli, non architetti soltanto, sì artisti compiuti, che vi precedettero.

Ma torniamo a Firenze, e torniamoci per vedervi la maniera d'architettare d'Arnolfo, perfezionata da uno dei più grandi uomini che le arti producessero mai, Andrea di Cione Orgagna, il Michelangelo del medio evo, perchè le tre arti trattò anch' egli da sommo; ma con questa capitale differenza, che mentre Michelangelo le ancora castigate del tempo suo gettò, coll' impeto della irrefrenabile fantasia, entro alla mota delle convenzioni e delle decorative grandiosità, l'Orgagna abbellì,

senza esagerarli, i contorni di Giotto, preparò al Ghiberti la via con opere di toccante espressione, e le agili eleganze di Arnolfo converse in un sistema liberamente leggiadro, e pur correttissimo, ch' emula quanto di più nobile la sesta facesse mai. Qui, che non dobbiamo considerarlo se non come architetto, diremo delle più famose costruzioni sue, vale a dire l'altare d'Orsanmichele e la loggia dei Lanzi sulla Piazza di Firenze.

Avendo i fratelli della Compagnia d' Orsanmichele messi insieme molti denari di limosine e di beni donati alla loro Madonna, avvisarono volerle fare intorno un tabernacolo, non solo di marmi in tutti i modi intagliati, ma di pietre di molto pregio a tarsia, di guisa che per opera e per materia avanzasse *quanto*, come dice il Vasari, *insino a quel dì per tanta grandezza era stato fabbricato.* Di tutto ciò diedero incarico all' Orgagna, come al più eccellente di quella età; ed egli, col mezzo de'suoi fratelli e degli allievi suoi, diè opera a maraviglioso concetto eseguendolo con insigne forma.

Non conosco nè in Italia nè fuori monumento congenere che possa essergli paragonato, giacchè è veramente unico, così nella gentilezza della composizione, come nella magnificenza dell'esecuzione. Solido, severo ed elegante ad un tempo, in ogni linea manifesta movimento e legame, quali un grande architetto sa dare all' opera sua. Tutto è razionale e calcolato per l' effetto che l' artista volle produrre sopra quelli che si portavano a venerar l' immagine esposta alla loro pietà. Squisito è il sentimento delle proporzioni, perchè nessuna parte si distacca ad arbitrio dal complesso, ma come a dir ne dipende e manifesta poi la sua ragione d'esser così. Ciascheduna modanatura è del più squisito gusto, e tutte poi essendo destinate a rimanersi protette dall'ingiuria delle pioggie, mancano a ragione di gocciolatoi, e per conseguenza hanno mediocre sporto. Originalissime son le colonne fasciate a spira da una fettuccia, la quale pare ne rivesta il fusto; di cara leggiadria le pigne

rampanti sui timpani. E questi poi foggiati che sono a triangoli equilateri, portano spartimenti geometrici combinati a tarsia, con un'eleganza che parola non saprebbe descrivere (1).

Ma se grandissimo fu il merito dell'Orgagna per sì delicato lavoro, maggior fama gli procurò la loggia dei Lanzi che torreggia sulla piazza del Gran Duca. Nelle città che si reggeano a Comune, v'era nelle età di mezzo il bisogno d'un luogo prossimo alla sede del magistrato supremo, dove convocare il popolo, istruirlo di ciò che potea contribuire alla pubblica sicurezza, e colle arringhe degli oratori moverlo a guerra, consigliarlo alla pace. Atene vicino all'Areopago ebbe i portici, Roma al piede della Curia i Rostri: a Firenze, dirimpetto al palazzo de' Priori, Arnolfo alzò la ringhiera su cui tutti i magistrati della repubblica, a vista della moltitudine, entravano in carica e ne assumevano le insegne. Ma questa ringhiera, essendo scoperta ed esposta ad ogni intemperie, fu reputata non conveniente all'uopo; ond'è che il Comune avvisò nel 1323 di edificare, in cambio di essa, una loggia. Apertosi a tal fine un concorso, fra i varii disegni presentati, fu trascelto come il più bello quello d'Andrea Orgagna, a cui venne dato mano nel 1355, e ne uscì l'opera insigne che prese nome della Loggia dei Lanzi, perchè un corpo di soldati detti Lancie vi stava continuamente di guardia.

Senza entrare a descrivervi questa magnifica mole, vi dirò solo ch'essa ci offre forse il primo esempio nel secolo decimoquarto, in cui siensi usati gli archi emisferici senza mescolarli

(1) Ho domandato spesse volte a me stesso da dove gli architetti italiani del secolo decimoterzo o decimoquarto traessero il concetto di que' triangoli equilateri a frontespizio, di cui fregiavano le lor costrutture sacre (vedi il duomo di Orvieto e la cattedrale di Siena), e ne conclusi che doveano averli tratti o dai frontespizii delle sepolture sì pagane che cristiane del quarto secolo, che s'accostano quasi tutti alla forma d'un triangolo equilatero, ovvero dal simbolo della Trinità, sì di frequente figurata da un triangolo equiangolo nelle sculture sacre del medio evo.

agli acuti. Gli scrittori di archeologia architettonica videro in ciò un barlume di pendenza a far nell'arte rinascere lo studio dell'antico, e stimarono che dalle superbe reliquie di Roma traesse l' Orgagna il suo grandioso concetto. Ma essi si fermarono alla curva degli archi, e non badarono ai profili e alle modanature dell'edificio, le quali in nulla, neppur da lontano, ricordano le antiche maniere. Mi si dica di grazia dove trovinsi nelle romane o greche costrutture, e quelle pilastrate circolari degli angoli, e le forme de' capitelli, e le sagome rientranti dei piloni e degli archivolti, e le formelle trilobate poste negli spicchi fra arco ed arco, e la così ben mossa e robusta cornice ad archetti, retti da mensole? Oh in nessuna di certo! E del pari in nessuna si rinvengono le proporzioni generali della fabbrica attinte alla più calcolata geometria. La distanza dal centro d'un pilastro ad un altro è la stessa che dalla base e dal mezzo del pilastro, al punto che serve di centro all'arco. Di modo che la lunghezza dell'edifizio è formata da tre triangoli equilateri posti sopra una medesima linea. Prendendo poi la distanza da un centro all'altro delle arcate e raddoppiandole perpendicolarmente, troviamo l'altezza del monumento.

Oltre i descritti, molti altri sono gli edifizii d' Italia di quest'epoca che portano tracce dell'accennato stile, arabo in origine, ma dal genio nazionale modificato. Sono fra questi, in principalità, parecchi palazzi pubblici ove amministravasi la giustizia; i più notabili de' quali veggonsi a Cremona, a Piacenza, a Milano, a Como, a Gubbio. Quello di Cremona segnatamente, per l'arditezza delle volte terrene, per la eleganza delle finestre, per la robusta armonia delle proporzioni, è una delle fabbriche più ammirabili del medio evo italiano.

Se più largo fosse il terreno che io debbo percorrere vorrei portare la vostra attenzione, o Giovani, anche su parecchie altre fabbriche italiane di questa età, degnissime di studio per acconcezza di proporzioni e soda agilità ne' dettagli. –

Tali sarebbero s. Romano a Lucca, s. Croce a Firenze, s. Maria della Spina a Pisa, le cattedrali di Monza e di Como, il duomo di Vercelli, le porte di s. Giovanni in Carbonara a Napoli e della cattedrale di Messina. E di più vorrei farvi osservare i numerosissimi, e svariatamente ricchi sepolcri di quest'epoca, di cui i più magnifici esempii ci offrono Verona e Napoli, la prima nelle tombe Scaligere, la seconda in quelle degli Angioini a s. Chiara; egregie opere in cui la scultura rivaleggiò colla sesta ad imprimere sul marmo bellezza di forme e originalità di concetti.

In tutte queste opere, che le Guide e le Storie d' arte ci danno come di stile *tedesco*, potrei facilmente dimostrarvi, non rinvenirsi nessuno dei caratteri essenziali che costituiscono la vera architettura settentrionale. V'hanno sì, e gli archi acuti, e i pinnacoli, e i rosoni ad uso di finestre; ma gli archi acuti non girano sui lati d'un triangolo equilatero, i pinnacoli danno spesso nel tozzo, le rose non vanno spartite in quegli agili intrecciamenti, da cui son decorate quelle del settentrione; e le modanature poi stanno disposte in modo diverso dalle settentrionali; imperocchè, mentre queste si muovono sui due lati del quadrato visti per angolo, nè mai stanno parallele al muro da cui son portate, le nostre camminano sempre verticali come le greche e le romane.

Il solo edificio d' Italia che possa veramente dirsi di stile settentrionale è il duomo di Milano, che Gian Galeazzo Visconti, il quale allora, in tutto l' impeto delle ambiziose sue mire, volea far di Milano la capitale d'Italia, cominciò a far costruire nel 1386 da ignoto architetto, e, a quanto pare, tedesco (1).

(1) Questa presunzione acquista appoggio quando si consideri che la pianta di questo duomo ha una grande somiglianza con quella della cattedrale di Colonia. È quindi accettabile la congettura di parecchi che ne fanno inventore Mastro Enrico di Gemünden. Alcuni invece pensano sia stato quel Giovanni Antonio Omodeo, il cui ritratto si vede in un medaglione infisso sopra una delle alte freccie della

Insigne per espressione sacra n'è l'interno elevatissimo, perchè colla incerta sua luce crepuscolare, coll'austera maestà de'suoi nudi pilastri, coi vivi raggi pioventi dall'alta cupola, col dedalo misterioso delle eccelse navate, coll' ardito lancio dell' arco acuto, inspira nell'anima una maestà, una mestizia, un arcano rispetto, un che infine di pietoso, di triste, di terribile quale si conviene a chi vive amando e temendo in una religione di sagrificio e di spiritualismo.

Così a tanta bellezza rispondesse il prospetto ! ma pur troppo alzato in epoche posteriori, non conservò il carattere che addiccvasi alla fronte di chiesa archi-acuta. S. Carlo Borromeo, sul finire del 1500, lo commise all'artista allora di miglior grido, Pellegrino Pellegrini, il quale non usando bastante rispetto all'idea de'padri, e conformandosi a coloro che le ordinanze archi-acute accusavano d'ignorante mostruosità, immaginò due disegni di carattere romano; l'uno a colonne isolate, l'altro con lesene sorgenti da uno zoccolo. Il cardinale Federico Borromeo, saviamente avvertendo tanta distonazione, ricercò il parere de'più celebri architetti d'allora, ma le rivalità impedirono che nessuno trionfasse, e si tornò sgraziatamente all'idea del Pellegrini. Più tardi, cioè nel 1646, il Buzzi tentò di annestare la maniera gotica con quanto era già fatto, e ne uscì uno strano pasticcio, perchè il Buzzi non s' intendeva di sì fatta materia. Ma il pasticcio si fe' gigante, quando nel 1790 si volle togliere il disaccordo, atterrando parte del già fatto, e costruendo invece un gotico bastardo, senza levare le finestre e la porta, disegno barocchissimo del Richini e del Cera-

cattedrale milanese, coll'iscrizione *Joannes Antonius Homodeus venerabilis fabricae M.r Architectus;* ma questi visse un secolo più tardi della primitiva costruzione. Secondo i documenti relativi ad essa cattedrale, vi lavorarono dal 1391 al 1481 anche altri architetti stranieri, come Nicola, Bonaventura e Giacomo Minot di Parigi, Giovanni di *Campamios* di Normandia, Giacomo Cova di Bruges, Annex di Friburgo, Ulrico di Frissingen di Ulma (forse Enrico Esinger, che fu il costruttore della cattedrale in quest'ultima città).

no. — Nel 1805 Napoleone decretò che si compiesse la facciata. Volea fretta, quasi presentisse del gigantesco impero la breve durata; e sotto la direzione del Polack prima, poi dell'Amati, fu combinato un disegno, il quale, conservando le precedenti disarmonie, derogò, semplificandola, alla magnificenza dello stile ed alla ricchezza degli ornati.

Cosi porte e finestre romane incartocciate d'ornamenti barocchi, si rimasero sotto gotiche gugliette: così una mole, nello interno e nell'abside esteriore, tanto ricca di spirituale bellezza, riuscì poco men che ridicola nel prospetto: esempio parlante, a far sì che gli architetti imparino a compiere gli edifizii a seconda dello stile sul quale furono concepiti e condotti originariamente.

Io tentai, come meglio me lo concedevano le poche forze mie e i limiti impostimi (1), di farvi conoscere in tutte le svariate sue fasi l'architettura archi-acuta, e tentai pure d'annestare alla parte storica l'estetica, a fine di mostrarvi quanto sia opportuno talvolta applicarla agli usi nostrali in quegli edifizii in cui gli usi nostrali non possono venire manifestati se non da uno stile agile, svelto, vario, non solo quanto gli altri, ma più degli altri tutti.

Dalle mie lodi all'architettura archi-acuta spero però nessuno ne avrà tratta conseguenza, che sol questa io brami veder signora delle seste, solo questa io desideri norma nelle

(1) Duolmi che lo scopo propostomi in queste Lezioni mi tolga di poter nominare e descrivere tutti gl' insigni monumenti che dell'epoca qui discorsa sussistono ancora in Italia. Ma chi brama sapere ove sieno, in quale anno eretti, e quanto fervida fosse la operosità architettonica dei grandi avi nostri, consulti il prezioso libro (*Tavole cronologiche e Sincrone della Storia Fiorentina*, Firenze, 1841) steso dall' Incaricato d'affari di S. M. il re di Prussia in Toscana, cav. Alfredo de Reumont, della cui benevola amicizia sommamente m' onoro. Egli, fornito di vasto sapere e di profonda critica, viene da molti anni illustrando le passate glorie dell'Italia con l'amore di un figlio. Così imparassero da questo chiaro prussiano molti de' miei conterranei a curare le arti e la storia dell'Italia con più riverente sollecitudine.

odierne costrutture. Al contrario, l' amore a quest' arte non m'acceca al punto da non vedere, che troppo svariati sono adesso gli elementi sociali, perchè una sola maniera d'edificare possa essere bastevole a rivelarli.

Noi viviamo in una società frammista di costumi diversi, eclettica per eccellenza, che a mezzo dei lumi cresciuti, s'immedesimò colle passate sue tradizioni, e quelle di tutta la civiltà europea insieme tramescolò. Senza aver più i fondamenti della società greca e romana, pure abbiamo alcune abitudini che possono tuttavia venire espresse dalle forme allora usate. Il sentimento della classica eleganza non è estinto in noi intieramente, e quindi la cura della forma, tanto accarezzata sui primordii del cinquecento (e forse con grave scapito dell'idea) è preoccupazione ancor viva nel pensiero di noi Italiani. Ma questo pensiero comincia già a rompere le barriere amabilmente gentili di che la forma accerchiavalo; comincia a non badare più a quelle catene di rose, di cui mille verseggiatori armoniosi ci sono esempio. — I fatti, il positivo, i beneficii della scienza, principiano a signoreggiarci la mente, quindi cade a poco a poco quella fatale apoteosi del bello esteriore, che si chiudeva nella massima ancor più fatale, *l'arte per l' arte*.

No, l' arte anche noi vogliamo adesso manifestatrice di un'*idea* vera e contemporanea, perchè senza verità collegata al nostro sentire, l'arte non è che erudizione o trastullo d'ozii infecondi. Quindi è da sperare che presto anche l'architettura estetica (la quale a tal fine deve mirare), l' architettura estetica che, come bene la disse Hegel, non è rappresentatrice ma simbolo dell'idea, presto vedremo farsi emblema di quelle molte e svariate che si vanno ogni dì più disviluppando dalla mente e dall'animo nostro.

Da tali riflessioni, parmi dunque ne venga ad evidenza dimostrato, come l'architetto, per essere tenuto tale da senno, debba impodestarsi di tutti gli stili, che veramente partono da

norme sicure, e adattarli a seconda che valgono ad essere manifestazione d'idee con essi legati. — Ho detto di tutti gli stili, ma ho detto male, perchè uno io credo se ne debba eccettuare, cioè il tanto ora diletto ai ricchi, *barocco*, o, come il vogliono adesso chiamare, con ridevole vocabolo, *rococò*. Imperocchè il barocco è bensì una prova di doviziosa e fervida fantasia, ma vero stile non è, giacchè non regolato da norme e da sicuri principii. Esso è invece la decomposizione di tutte le maniere, l'accozzaglia incomposta di tutte le forme, ed è poi figlio d'un'età in cui credevasi che ogni bellezza avesse origine dalla ricchezza. Che se pure un'idea rappresenta, ell'è un'idea che oggidì si sforza indarno di risorgere, a dispetto dei tempi che la rincacciano nella tomba. — Il *rococò* non è che il simbolo delle superbe burbanze di cui menavano altero vanto i patrizii del seicento e del settecento, non è che immagine architettonica di un'era, in cui il nobile si teneva altro sangue che non il popolano, in cui lo amore di casta soffocava il merito dello individuo, in cui il vizio dorato insultava alla cenciosa virtù.

Ora que' tempi e le idee da essi originate sono morte, morte da senno, per quanto pochi doganieri dell'umano procedimento si sforzino di scaldarle col freddo alito loro, affinchè rinascano.

L'aristocrazia, se trincierata unicamente nelle prerogative progenie, è oggidì un cadavere che imputridisce le basi della società. Essa ha contro di sè il dominio dell'ingegno armato della scienza e del vero, dinanzi a cui convien che spetrino gli orgogli blasonici, e fin la stessa prepotenza del... Guadagnare saldi vantaggi all'umanità nei campi sereni ragione, procurare al povero la più fiorita delle elemosine la istruzione, farsi esempio al popolo di modeste virtù, annegazioni generose, insegnargli quei vincoli d'ordine e amore al lavoro, senza de' quali non può esservi nè civiltà

nè progresso, ecco il compito che le si deve, la supremazia che può dividere ancora coll' ingegno. Ed egl'è così vero che il privilegio di nascita non è più una forza morale, se non quando si congiunga ad elevatezza d' animo e d' intelletto; che quelli medesimi i quali lo possedono, arrossirebbero di vantarlo, denudato dagli altri della mente educata ad utili discipline. Immenso profitto della civiltà presente, che guida le classi più alte a tenersi obbligate, d'essere esempio e modello della cultura spirituale! immenso profitto, che sfascia da'fondamenti le antiche superbie di casta e fa, sopra tutte cose, pregiata l'educazione mirante al trionfo dello spirito sulla materia, e alle gioie degli affetti più nobili.

Se dunque il *rococò*, perchè simbolo soltanto di ricchezza fastosa, o di ozii magnatizii, non può aver più alimento dalle migliorate idee sociali, e quindi dorme nel sepolcro insieme alle parrucche de' bisarcavoli, non v' ha ragione che risorga nel campo dell'arte, nè vada pettoruto nelle decorazioni architettoniche. E voi, o Giovani, che in questa disciplina vi erudite, quando abbiate libero il concetto e la mano, dovete evitare d considerarlo qual elemento di elette creazioni, come dovete de pari adoperarvi assidui intorno a tutti gli altri stili, molto pi che ne avete agevole il mezzo, meglio forse che in altri luoghi d' Italia, perchè Venezia v'offre monumenti correttissim di svariata maniera architettonica.

Ma di architettura per ora abbastanza, chè le sorelle re clamano la parola mia, la quale nella ventura Lezione tutt consacrerò a dimostrarvi quanto fu grande colui *Che sopr molti com'aquila vola*, il fiorentino Giotto.

BIBLIOGRAFIA.

Tutte le opere citate nella precedente Lezione, e più :

HITTORF ET ZAHN. — *Architecture moderne de la Sic le* ec. — (Un vol. in fol. Parigi 1835).

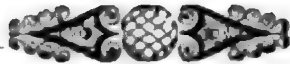
Serradifalco — *Del duomo di Monreale e di altre chiese siculo-normanne* — (Un vol. in fol. Palermo 1838).

Gally Knight — *Ecclesiastical Architecture of Italy.* — (Tre vol. Londra).

G. Molini — *La Metropolitana fiorentina illustrata* — (Firenze 1820 un vol. in fol.).

Wills — *Remarks of the architecture of the middle ages specially of Italy* — (Un vol. Londra 1838).

Runge — *Beiträge zur Kentniss der Backstein-Architektur Italiens.* — (Berlino 1847-50).



DECIMA LEZIONE.

Intorno alle cause che fecero sul finire del secolo decimoterzo risorgere l'arte italiana, ed intorno all' artista che primo attuò questo rinascimento.

Giotto nato nel 1276, *morto nel* 1336.

Siamo giunti finalmente a quell'epoca si splendida per l'arte, si raggiante di gloria per l'Italia, in cui i vigorosi ingegni di questa terra, diffusero per la seconda volta nel mondo grandissima luce d'arti e di lettere, dissipando con ardita mano le imperite immobilità dell'epoche barbare da cui furono preceduti. Guido di Siena, Cimabue di Firenze ammigliorano le misere pratiche del pennello de' Bisantini, che di pittori non aveano se non il nome, tutto essendo in essi misero mestiere. Questi due antesignani seguita Giotto, che d'un tratto li atterra: Nicola Pisano e i figli e nepoti suoi, tolte le infantili fasce alla plastica, la portano a vita, ad espressione, a disegno ragionevole, guardando gli antichi bassorilievi, ma più il vero: Arnolfo alza santa Maria del Fiore, agile, grave e devota chiesa: Andrea Pisano fonde, maravigliosa per castigata semplicità, una delle porte del battisterio fiorentino, degna precorritrice a quelle miracolose di Lorenzo Ghiberti: Brunetto Latini scrive il Tesoro, ed am-

maestra il colosso delle lettere italiane, l'emolo di Virgilio e di Omero, l' unico Dante; il quale dagli sparsi e rozzi dialetti d' Italia trae il volgare idioma e lo nutre e lo fa gentile, e lo cresce fortissimo, a dire concetti da gigante e sdegni da nume. — Egli trasfonde al figlio della sua scelta la sua vigoria, la sua independenza, la sua tristezza santa, la sua grazia selvaggia. Egli dà grandezza alla negletta parola del popolo, tempera egli medesimo l' arpa che dovea dar suoni tanto sublimi. Sicchè dalla magica inspirazione del gran Ghibellino sprizzano ad un tempo l' italiano idioma e la Divina Commedia; e così l'esule insigne dota la razza umana d'una lingua ammirabile e d' un poema immortale.

Tante maraviglie d'intellettuale progredimento nascendo, fecondandosi, crescendo nel giro di men d' un secolo, e in una sola provincia di ristretto territorio, Toscana, fanno correre la mente a chiedere, quale fosse la causa di questa luce contemporanea e così raccolta in breve cerchia di tenimento? Molte, a mio credere, e (dirò cosa che parrà temeraria) diverse da quelle che i più degli storici ci vennero esponendo sin qui. Alcuni d' essi ci presentarono come impulso di questa morale grandezza, la libertà politica di che godevano le toscane repubbliche, in cima alle quali stava, non sovrana, ma più ricca di mezzi, Firenze. Ma se pure libertà potea dirsi quella che spartiva i conterranei in fazioni, ognuna delle quali si teneva in diritto di opprimere l' avversaria, era una libertà scapigliata, riottosa, feroce, che insanguinava ad ogni pie' sospinto le piazze e le vie; una libertà che spezzava i legami di cittadina concordia, e dovea quindi tornar funesta alla calma dei buoni studi.

Altri, ostinandosi nell'idea che solo nella pace le arti fioriscano, attribuirono così singolare fenomeno alla concordanza politica verso i vicini Stati, di cui a quando a quando pur godette Firenze; non ricordandosi che se vi fu tempo mai

nel quale Firenze si mostrasse battagliera e in discordia coi finitimi paesi, fu nel trecento, perchè allora più feroci scoppiarono le guerricciuole fra i Ghibellini ed i Guelfi. Poi se fosse vero che la pace e il mecenatismo ch' ella trascina seco, dovessero contarsi come elemento di grandezza per le arti, in quale epoca avrebber dovuto apparire mai più luminose, che non in quella corrente dal finire del 1500 fino al 1642, epoca nella quale Italia stette in sì gran silenzio di spade? Eppure se le arti si mostrarono depravate, fu appunto in quell'epoca tanto calma.

Altri ancora, ben intravedendo nelle pagine sicure della storia, come il toscano medio evo non avesse nè libertà vera, nè pace durevole mai, nè mitezza di costumi, avvisarono, che ad infondere sì grande energia alle arti contribuissero appunto quelle continue riotte in cui tanto sangue cittadino spargevasi; e dissero con argomenti, ben più speciosi che veri, l' ingegno meglio affinarsi nei gravi disastri e nei maggiori rovesci della fortuna, giacchè allora le discipline del bello giovano a mantenere l' esaltamento delle immaginazioni e a perpetuare la memoria de' fasti egualmente che dei delirii degli uomini, e quindi sostengono acceso di nobile fiamma l' entusiasmo affortificato dai pericoli della patria. Di quest' avviso pur era quell' alto ingegno, a cui tanto deve quest'Accademia e tutta l' arte italiana, Leopoldo Cicognara, ch' io nomino qui con devota venerazione. Ma l' uomo illustre, così pensando, giudicava attraverso quelle vaste lenti d' ingrandimento che avea imposte all' età sua il fantasma gigantesco di Napoleone, il quale, unico in ogni cosa, avea saputo colla destra armata di ferro conquistare l' Europa, mentre colla sinistra la abbacinava d' uno smagliante splendore d' arti e di lettere, splendore che anche ai forti intelletti del suo periodo pareva emulo a quello che sfolgorò su Atene, su Roma e su Firenze.

Ma le arti e le lettere incuorate da Napoleone non furono che impotente cortéo al carro delle sue prodigiose vittorie; le arti e le lettere del toscano trecento si fecero invece interpreti del sentire di gagliardo paese, parola ora d'affetto, ora di sdegno magnanimo; e mentre quelle scaturivano dallo sguardo proteggitore di un gran capitano, queste venivano dal cuore del popolo, e dalla retta educazione degli artisti: sorgenti le quali zampillarono, come a me pare, dagli elementi stessi della vita toscana di quella età.

Primo è più forte di questi era senza dubbio lo spirito religioso, portato allora a quei lanci di sincero entusiasmo che esalta gli animi ai più alti voli del sentimento, e perciò li fa suscettivi d'imprimere nell'arte la vita e la fiamma del cuore. La chiesa era in que' tempi il centro sociale, morale e politico della nazione; nella chiesa si segnavano le paci e le guerre; nella chiesa deliberavansi le leggi del Comune; nella chiesa teneansi le adunanze pubbliche (1). La religione avea poi ricevuta novella luce a mezzo delle crociate, le quali collegando alla pietà il valore, improntarono d'eroismo ogni atto, ogni pensiero che alle sacre cose volgevasi. Da quell'epoca la fede cristiana padroneggiò tutte le azioni dei

(1) Il Giordani, che di certo non era il più caldo propugnatore de' beneficii portati dalla religione cristiana alla civiltà, confessa anch'egli che questa religione fu l'energica molla del medio evo, e la vita delle sue arti. Ecco com'egli si esprime in una sua lettera, nella quale dà consigli al Cicognara sul modo di stendere la storia della scultura: « Bisogna notare (dic'egli) che la religione » dava i divertimenti pubblici, con que' tanti apparati che si trovano descritti » nel Vasari. La religione era la base dello Stato: i frati facevano gli Statuti » delle repubbliche, s'interponevano nelle paci: que' popoli (all'uso dei Romani) » assembravano nei templi il consiglio pubblico, per comporre le leggi, le alleanze, per deliberare delle guerre, delle imposte. Gli spettacoli erano misteri del » Cristo e miracoli di Santi. Notar quindi il calore che dava la religione ai cuori: lo si vede nella pittura in Giotto, in Masaccio ecc. piena di un affetto e » di una espressione che poi nel cinquecento si è invero perduta. (V. Lettere » di Pittori e Scrittori italiani contemporanei. — Venezia, 1844). »

popoli, si trasfuse nella scienza, nella letteratura, nel foro, nei pubblici diletti, sui troni; animò la poesia; si rivelò, per ultimo, sublime nelle arti, le quali rinvenendo di continuo nella verità quei volti e que' movimenti devoti che doveano rappresentare, più facilmente che non si potrebbe a' giorni nostri, impararono a comunicare alle tavole ed ai marmi la sacra fiamma della cristiana pietà. « Le processioni de' peni- » tenti Bianchi (osserva a questo proposito saviamente il Ci- » cognara) che da un estremo all' altro d' Italia moveano le » popolazioni e presentavano di continuo atteggiamenti di » compunzione agli occhi degl' imitatori della natura, dovet- » tero di necessità moltiplicare le occasioni di scolpire in » ognuna di tali produzioni quell' espressione che caratteriz- » zava un numero tanto esteso di persone attaccate di buona » fede alla religione, con tutti i segni della vera devozione, » quanto all' esteriori forme del culto. »

Tutto questo sta bene, ma come avveniva poi, chiedo io, che solamente nel secolo decimoterzo pittura e scultura cominciassero ad esprimere il sentimento religioso e si accostassero ad una cara semplicità di affetti, e prima d'allora (pur essendovi sì grande fervore alle cose del culto) si rimanessero rozze di forma e povere d' affetto? Gli atti di calda fervenza cristiana non erano minori nel decimo secolo di quel che lo fossero nel decimoterzo. Come accadeva dunque che allora i pittori così poco sentissero le inspirazioni della fede, da non sapere estrinsecare i sentimenti religiosi che pur manifestavansi nelle moltitudini tanto diffusi?

Questo fatto sarebbe inesplicabile se la condizione morale in cui trovavasi sul cominciare del decimoterzo secolo la religione, non servisse, a parer mio, a sciogliere l'enimma. Il clero in generale, ma specialmente quello de' monasteri, passando dal chiuso de' chiostri alla vita pratica, adoperandosi colla predicazione a diffondere le dottrine del Vangelo presso genti

ignare della santità del cristianesimo o accecate dall' eresia, combattendo il sensualismo da per tutto ove compariva a soffocare le ispirazioni dell' anima, continuando, in una parola, la grande opera di s. Benedetto, spargeva l' istruzione nel popolo, e lo educava a meglio comprendere lo spiritualismo delle lettere e delle arti cristiane. I Francescani e i Domenicani, in particolare (ordini religiosi istituiti sul principio del secolo decimoterzo) approfondati com'erano nello studio delle Scritture e de' Padri della Chiesa, diffusero il lirico misticismo dei lor concetti fra il popolo, questo consolarono nelle angoscie della povertà, nell' oppressura dei potenti; lo iniziarono ad elevate meditazioni, lo innamorarono del culto della Vergine, mostrandogli quanto vi fosse di serena e popolare poesia entro la vita della madre del Signore; e perciò fecero sentire il bisogno che l' arte religiosa toccasse gli animi col santo calore de' sentimenti soavi, nè si chiudesse entro all' imperita e rozza scorza delle iconi bisantine, ridotte com'erano freddo commentario delle Scritture. — Sì, lo scetticismo e l' enciclopedismo poterono e potranno deridere il monacato con frizzi ingegnosi, ma nè giunsero nè giungeranno mai a provare, che sul principio del secolo decimoterzo il mondo non debba ad esso solo quanto di utile avvenne nella letteratura, nella scienza e nell'arte. E fu infatti col di lui mezzo che l' arte, rompendo allora il giogo della volgare pratica, tentò incarnare col segno la santa parola de' monaci, trasfondendo nelle opere sue quell' espressione di amore, di pietà, di speranza che dalla bocca de' figli di Francesco e di Domenico usciva energica e colorata di potente evidenza.

Questa, che pur fu senza dubbio fortissima causa all' emancipazione e al nuovo cammino dell' arte, non è però da considerarsi la sola che giovasse a farla grande. Un' altra non meno decisiva, a creder mio, le venne ajutatrice, cioè lo spirito d' associazione religiosa di cui s' infiammò il popolo

di Toscana; quell' associazione che quando non si lascia vincere dalle cupidigie di dominio, o dalle vanità d'una puerile letteratura; quando non culla le ambizioni dei tribuni, o le gloriole dei declamatori, porta le nazioni a grande e nobile segno. Nel trecento il popolo, specialmente di Toscana, si unì nelle così dette *compagnie delle arti*, non soltanto per mantenere più viva e più salda quella sacra fiamma di religione, che anche bruttata dalle violenze e dal sangue, egli serrava nel cuore, a conforto delle gravi sciagure originate dal torbido secolo; ma anche per meglio perfezionare ogni ramo d'arte col reciproco insegnamento, e per rinvenire nell'unione la forza, da tentare giganteschi intraprendimenti. Queste confraternite, ponendo in comune il denaro (e allora ne avea molto Toscana), aggregando parecchi fra gli opulenti mercatanti e banchieri dell'arricchita Firenze, poterono in breve dar opera ad imprese colossali d'arte, cui primo scopo era di glorificare nel più suntuoso modo la religione. Perciò vennero allogate agli artisti opere grandiose, in cui poterono mostrarsi in tutta la lor valentia.

E questa valentia dovette in essi medesimi farsi maggiore, quando, ad imitazione di tutti gli altri popolani, si unirono in *Fraglie*. Un pittore, un orafo, uno statuario, un architetto, tostochè era un po' innanzi nelle buone pratiche, tostochè dava segni non dubbii di farsi abile, entrava nella confraternita dell'arte sua, e colà, congregato nelle comuni solennità sacre, frequentissime in que' convegni, vedendosi d'intorno tanti uomini varii per indole, per ingegno, per età, tutti prosternati a preghiera, intanto che informava l'animo ad alta venerazione verso la fede cattolica, poteva assai facilmente sorprendere nei compagni quelle movenze che meglio valevano a provare fervida devozione. Laonde, fecondata la memoria col frequente ripetersi delle attitudini medesime, sapeva riportarle esatte nei dipinti di sacro tema che gli ve-

nivano di continuo allogati. Seguì da ciò che quegli artisti, tanto abili ad effigiare le transizioni del pensiero religioso, ad indovinare le positure e i tipi che meglio s'attagliavano a quelle, diventassero poi meno capaci, e spesso quasi inetti, quando erano forzati a rappresentare soggetti profani.

E un altro bene rilevantissimo dovea venirne a' pittori dalle *Fraglie* in cui si accomunavano, quello cioè di educarsi più presto alle buone massime e alle migliori pratiche; imperocchè vedendo a lavorare di continuo i più valenti pennelli del loro tempo e della lor città, apprendevano per qual via coloro, pure allettando gli occhi, infiammassero il cuore. Uno che discostandosi dai sistemi tenuti come gli ottimi avesse mostrato disconoscere la impressione che esercitavano sull'universale certe opere d'arte, arrischiava senza dubbio di formarsi numerosi nemici fra i suoi compagni stessi, e di perdere quindi quel favore popolare, che solo in quei tempi poteva spingere l'artista alla gloria ed alla fortuna. L'arte allora, mirando soltanto a rappresentare i sentimenti di fervida fede ch'erano nel popolo, non poteva di certo sperare nella protezione de'nobili quel compenso che ottenne dopo la metà del cinquecento, quando cioè i nobili rimasero soli dominatori sulla scena politica e sociale.

Il buon Lanzi, non altrimenti scorgendo nelle *Fraglie* un grande elemento di educazione per l'artista del medio evo, ebbe il coraggio di dire, parlando di quelle in cui principavano Giotto, l'Orgagna, Andrea da Pisa, che *il rozzo secolo non discerneva peranco la nobiltà della pittura*, e che era da dubitarsi *se i progressi dell'arte non fossero fra noi sì rapidi come in Grecia, per la ragione che ivi la pittura o nacque o presto divenne nobile, e in Italia invece la sua dignità non si è conosciuta se non tardi*. Tanto l'eruditissimo storico dell'arte nostra era lontano dall'intravedere l'altezza dei trecentisti fioriti nella Toscana!

Alle ricchezze cresciute smisuratamente negli scrigni dei toscani banchieri, al denaro che raccoglievano le compagnie degli artigiani, per destinarlo ad ornare chiese ed ospizii; al fervido incitamento che infondevano nel pennello degli artisti le loro stesse consociazioni, un' altra causa si aggiunse che diede gran moto all'arte, e le offrì gigantesche occasioni di segnalarsi, vale a dire l'opulenza del Comune, la quale, fatta ingente da' pingui proventi delle gabelle e delle grasce, veniva quasi tutta profusa in opere monumentali, che aggiungendo lustro alla patria, davano agio agli artisti di tutto svolgere il ferace ingegno loro.

Nè fu ultima cagione di prosperità alle arti, l' emulazione che surse fra terra e terra, fra città e città di superarsi nell' allogare opere grandiose, le quali servissero a meglio glorificare la religione, e a rendere più ornati i palazzi municipali; emulazione a cui le frequenti guerricciuole fra vicini, funeste ad Italia, funeste alle desiderate mitezze del vivere cittadino, davano impulso potente, giacchè gli abitatori p. e. di Siena, nemici quasi sempre de' Fiorentini, si sarebbero vergognati che questi li soverchiassero col numero e la bellezza delle produzioni.

Tutti questi mezzi di vigoroso incoraggiamento, da cui pur erano vantaggiati allora pennelli e scalpelli, sarebbero stati di leggera efficacia, se in quell' energico secolo, il lusso domestico e i raffinamenti delle città fossero stati simili a quelli de' giorni nostri, imperciocchè allora sarebbero mancate le forti somme necessarie ai grandi lavori dell' arte, somme che or s' adoperano a procurare quegl' agi della vita, di cui sentiamo sì imperioso bisogno. In que' tempi, non illuminate le città durante la notte, non comodi lastrici per le vie, non teatri notturni forniti di grande sfarzo di fregi e di spettacoli, non strade di facile percorrenza a ruotabili. Allora suntuoso sì il banchettare nella casa del ricco, ma non come adesso frequen-

te; non un cangiar continuo d' abiti e di monili, non i capricci della mutabil moda negli addobbi caserecci. Leggi suntuarie a quando a quando vietavano che si facesse traricco il muliebre abbigliamento, che i festini emulassero le pompe regali, che i pranzi sciupassero intere sostanze, infine, per dirlo colla sdegnosa parola dell'Allighieri,

Fiorenza dentro dalla cerchia antica,
 Ond' ella toglie ancora e terza e nona,
 Si stava in pace sobria e pudica.
Non avea catenella, non corona,
 Non donne contigiate, non cintura,
 Che fosse a veder più che la persona.
Non faceva nascendo ancor paura
 La figlia al padre, che il tempo e la dote
 Non fuggian quinci e quindi la misura.
Non avea case di famiglia vote;
 Non v'era giunto ancor Sardanapalo
 A mostrar ciò che in camera si puote.

Parad. C. XV.

Ma invece v' era giunto quel guizzo miracoloso del genio che irraggia di sua luce divina tutta una età, v' era giunto nutrito di studii, di tradizioni sublimi, di generosa dignità, di bile magnanima, lo spirito gigantesco di Dante ad infondere inspirazioni alle lettere, alla scienza, alle arti, e fattosi epitome dell' ancora selvaggia energia di tutto il suo secolo, la rabbellì, avviandola alle più corrette manifestazioni di pensieri elevati. Disegnatore egli stesso, profondamente religioso senza essere schiavo di nessuna superstizione, veneratore degli alti ufficii del sacerdozio, mentre irosamente stigmatizzava le corruttele del clero sì frequenti ai suoi dì, Dante sentì dentro alla grand' anima quale alta missione po-

tesse avere su popolo credente la pittura, che sferrata dalle infantili dande de' Bisantini, si facesse rivelatrice di affetti e di sentimenti cristiani da senno. Quindi la parola della sua inspirazione fece risonare entro alle officine degli artisti, e sì li scosse, che in brev'ora ne uscirono miracoli di espressione.

La storia, o a meglio dire il Ghiberti e il Vasari che seguitollo, ci vollero mostrar Cimabue come il primo a sciogliersi dai rozzi legaccioli dei Bisantini; ma se, pel fatto, nelle due Madonne che ancor ne conserva Firenze, e negli Evangelisti dipinti con sì corrugato cipiglio nelle volte gotiche di san Francesco d'Assisi, si vede un pennello che tenta rompere la cerchia ferrea di una misera tradizione, ed un artista che comprende consistere il supremo scopo dell'arte nella manifestazione degli affetti, scorgesi pur anco che la mano in lui non risponde alla mente, e che le pratiche rozze degli orientali gl'impacciano ancora il pensiero. Pure nella energia dei volti, specialmente angelici, tocca segno sì alto che forse neppure Giotto raggiunse. Ma ben l'arrivò Duccio di Buoninsegna sanese, che a Cimabue contemporaneo, e a Giotto di pochi anni precorritore, l'uno e l'altro superò nella gentilezza e nella grazia delle fisonomie. Quanta verità, quanta eleganza nelle teste numerosissime che riempiono la gran tavola di lui nella primaziale di Siena! Appena forse l'Angelico toccò tanta perfezione nelle teste donnesche. Però una testa femminile leggiadramente delineata, amabilmente devota, non è tutta l'arte, non basta a trasfondere gli alti concetti delle sacre pagine. A tanto vuolsi l'ala del genio, fecondata dal sapere e dal sentimento. E quest'ala robusta comparve nel giovanetto pastore che Cimabue tolse fra le pecorelle di Mugello, per educarlo all'arte. — Ambrogiotto, o secondo altri Parigiotto o Rugerotto, detto poi per sincope *Giotto*, rispose stupendamente alle cure dell'amoroso maestro, e continuando nei nuovi esercizii quella sua primitiva inclinazione di ritrarre ogni cosa dal na-

turale, giunse in breve a superare il precettore; sicchè Dante ebbe a dire di lui:

> Credette Cimabue nella pintura
> Tener lo campo ed ebbe Giotto il grido,
> Sicchè la fama di colui oscura.
>
> *Purg. C. XI.*

E l' oscurò veramente in modo maraviglioso, imperciocchè, se nella eleganza delle proporzioni, se nel colore, nel chiaro-scuro, nell' armonia delle linee, molti de' successori suoi lo avanzarono, nessuno forse lo raggiunse nell'arte di ritrarre con ingenua evidenza il naturale, e di sorprendere nell' uomo la prontezza de' moti, la convenienza delle attitudini, la decisa significanza del tipo, il vario avvicendarsi delle passioni; per la qual cosa, come ben disse il Vasari, *meritò d'esser chiamato discepolo della natura e non d' altri.*

Ma per guardare che si faccia o sintetico o analiticamente natura, non s'impara a ritrarla colla dotta parsimonia di Giotto, del Masaccio, del Francia e di Raffaello, giacchè se questo bastasse, tutti i pittori detti naturalisti, che sulla verità materiale fanno assegnamento per educarsi, riuscirebbero veri; e i fatti pur troppo (a cui sono conferma non pochi anni ma secoli) i fatti ci provano il contrario. Voleasi quindi una via razionale e semplice, quantunque difficile, perchè il gran Fiorentino pervenisse a sì alto punto. E questa via, a creder mio, se pure a lui fu, in embrione, fatta palese dallo sconfinato ingegno suo, non potè esser posta in atto se non dalla preziosa educazione ch'egli ebbe, prima da giudiziosi insegnamenti tecnici, poi dalla parola efficacissima dell'amico suo, statogli molt'anni consigliere, il sommo Allighieri. I primi gli appresero a fermare e a formar la mano, e ad arricchire di forme e di affetti la memoria; la seconda gli erudì la mente a meditare sul

vero e a comprenderne, non già l'apparenza materiale, ma il soffio avvivatore, o piuttosto gl'insegnò a far che l'apparenza fosse giusta rappresentatrice d'un' idea viva, forte, popolare. Imperocchè Dante col verso immortale fu evidente coloritore di tutti gli affetti dell'animo che sono da umana fantasia comprensibili. Egli piglia le principali azioni dell'uomo, le mette per così dire in azione, ne fa nascere opere di virtù e di vizio, ch'egli esalta o vitupera.

E parve invero che la fortuna legasse Giotto e Dante col triplice vincolo di coevi, di concittadini e d'amici, perchè l'un l'altro trasfondendosi i sublimi concetti loro, toccassero per diverso cammino lo scopo, di far l'arte, cioè, parola ed inspirazione del sentimento. Dante col grandioso disegno del sacro poema, prese a dimostrarci quale fosse la società del suo tempo, quali le arti, le scienze, la politica, la religione; chiarì le frodi dei signorotti, le spregiate virtù del savio, i vizii e la pietà del popolo. Giotto intravide nella pittura un'arte fatta per rendere popolari quelle verità religiose, verso le quali si voltavano allora tutte le menti; sentì quanta dignità convenisse alle composizioni che pigliavano a tema L' *Amor che move il sole e le altre stelle ;* e sul vero di continuo meditando, nella espressione arrivò una meta, che, maravigliosa per quella età, è pur difficilissimo lo accostare anche a' giorni nostri, tanto orgogliosi pel più diffuso sapere. L'Allighieri, cacciato in bando dall' ingrata patria, errante di città in città, di terra in terra, per tutto propagò l'amore verso la gentile favella del sì, fatta per lui interprete nobilissima d'ogni più nobile idea. L'altro, levato in fama di grandissimo, corse reggie e municipii per condurvi quelle dipinture egregie, che doveano riuscire malleveria di futura gloria per l'arte d' Italia. — Dante fu l' immagine viva del versatile ingegno degl'Italiani, che possono sicuri drizzare ad ogni studio lo intelletto; Giotto profondamente comprese, che a fare universale un dipintore è mestieri in

tutte le arti sorelle abbia posto mano, perchè tutte d'un comune vincolo si collegano. Egli quindi tratta la scultura, e lavora bassirilievi, che ancora in parte si ammirano; tratta le seste, ed in Napoli, in Assisi ed in patria eleva opere stupende e lodate, fra cui torreggia prima quel campanile della cattedrale fiorentina di cui vi parlai, mole così elegante per l'armonia dell' insieme colle svelte sue parti, da bastar sola ad attestare quanto anche nell'architettura quel gagliardo ingegno valesse. Ricco di tanta e sì svariata potenza di mezzi, non è quindi a maravigliare se in fatto d'arti fu proclamato a' suoi dì l'uomo universale, siccome Dante lo fu in fatto di lettere.

Pochi fra i grandi artisti ci presenta la storia che menassero vita tanto operosa quanto Giotto. Mette sorpresa come, morto essendo a soli sessant'anni, conducesse, oltre a parecchie sculture ed architetture, vastissimi freschi e numerose tavole a tempera, con un'accuratezza paziente che si direbbe da miniatore. Duolmi che la brevità del tempo concessomi m'impedisca di parlare su tutte almeno le superstiti. Laonde mi limiterò a far qualche cenno sui freschi di lui rimastici a Ravenna, che son fra i più belli della sua mano, sul ciclo della vita di s. Francesco che sta nella basilica di questo nome ad Assisi; sulle tempere egregie che ne ha Firenze, e finalmente sulla fatica più insigne e più maravigliosa di tanto pennello, che s' ammira sulle pareti dell' oratorio dell' Annunciata in Padova.

In Ravenna, nell'ex-convento di santa Chiara, rimane ancora di lui un soffitto a doppia crociera, ove sono rappresentati i quattro Evangelisti e i quattro Dottori della Chiesa, figure veramente egregie per purezza di concetto, per belle arie di teste, per robusta intonazione di colore. V' è pure colà una Crocefissione del Signore, in cui l' insigne fiorentino si mostra forse più grandioso e più largo che in tutte le altre sue opere.

Nè men belli sono gli altri suoi freschi nel presbiterio

della chiesa di santa Maria in Porto, nella stessa Ravenna. Parecchie di quelle composizioni offrono lo stesso soggetto e anche la stessa ordinanza di alcuni tra gli spartimenti dell' Annunciata in Padova, ma forse n'è più sicuro e più vigoroso il pennello. I più pregevoli tra questi spartimenti sono, a parer mio, il s. Tommaso che tocca le piaghe del Signore, storia in cui regna una grave malinconia degna di chi sa rivelare il profondo concetto dell'anima, e la Vergine incoronata dal suo divino Figlio, opera nella quale traspare certo mistico affetto che affascina il cuore del riguardante.

Se men largo e meno coloritore è Giotto in Assisi, comparisce per altro pensatore più profondo ed originale, poichè uscir dovendo colà dal ciclo meramente religioso, col rappresentare i fatti più popolari della vita di s. Francesco, trattò lo storico e fin anche il domestico con una giustezza di azioni ed una temperanza di concepimento, che mette alta meraviglia, quando si considera che la tradizione sacra conservata ne'musaici e nelle miniature, la quale fu tanto aiuto ai primi pittori del rinascimento, non potè giovarlo per nulla, e perciò dovette ogn' invenzione cavare dalla propria mente.

Codeste storie che sommano a vent' otto, non son forse tutte della sua mano; e volentieri m'unisco a quelli che reputano le prime sei, opera di qualche suo discepolo, che forse fu il Gaddi. Tutte però attestano, se non il pennello, la vigorosa mente del maestro. Lavorati da lui son da tenersi per altro, e il decimo spartimento ove il Serafico libera la città d' Assisi dai demonii, e l'undecimo, quando al cospetto del soldano di Egitto si espone alla prova del fuoco, e il decimoquarto, quando prega ed ottiene che una rupe sgorghi acqua per dissetare un viandante sitibondo, in esso scontratosi; e finalmente il decimosesto, allorchè predice ad un soldato la vicina sua morte, e lo consiglia a confessarsi; dipinto d' inenarrabile bellezza per quanto spetta a verità di movenze e ad espressione.

Ma per meglio conoscere Giotto nella sconfinata potenza della sua mente e nella efficacia del suo pennello, bisogna vederlo a Padova nel sopra ricordato oratorio dell' Arena, oratorio che alzato nel 1303 da Enrico Scrovegno, signorotto di vaste terre nel Padovano, fu da Giotto adornato tutto, dall'alto al basso, con fatti del vecchio e nuovo Testamento, e con figure allegoriche. — Vi chiedo scusa, se cedendo ad un perdonabile affetto verso la terra natale, oso intertenervi alquanto su questi freschi mirabili in cui v' ha un non so che di grande, di vivo, d'armonioso, che forse il sommo Fiorentino non raggiunse mai a tale grado in altri lavori suoi.

Somma io reputo la fortuna vostra, o Giovani, che al pennello vi consecrate, di essere adesso una sola ora da quelle gemme lontani; sicchè potete, volendolo, portarvi di frequente ad ammirarle, in quel modo che deve ammirare l'artista, vale a dire a disegnarne la rara purezza di linee, la verità delle movenze, la scienza profonda di composizione; per ritrarne quindi i più grandi profitti per l'arte vostra, cioè, economia di segno, temperanza d'atti, verità di espressione, eleganza di pieghe, finezza di mano. Le figure che sopra le altre vi raccomando di far vostre colla matita, son quelle allegoriche poste nel basamento dell'insigne oratorio; le quali rappresentano le Virtù e i Vizii spettanti a religione, chiaroscuri mirabili per forma e per concetto, in cui Giotto volle dare un saggio dell'alta scienza simbolica, a cui era allevato il forte intelletto suo. Se non fossi incalzato dal tempo vorrei qui svolgervi quel sottile allegorismo che il grand'uomo trasse dalla Bibbia e da'Padri, e ch'io tentai, in due miei lavori sulle arti di Padova, di spiegare con quella chiarezza, che poteva essere consentita alle poche cognizioni mie.

Ma se in queste figure si mostra Giotto disegnatore finissimo, pensatore di profonda filosofia, apparisce fecondo poeta in molte delle composizioni del vecchio e nuovo Testamento,

che in trentaquattro spartimenti divisi in tre zone, raccerchiano l' oratorio. Pochi il pareggiano nel dare ai soggetti evidenza, imperocchè non avvien mai si rimanga incerti sul personaggio principale o sul genere dell'azione rappresentata. Ove p. e. Simeone, poste sull'altare le verghe, sta cogli altri sacerdoti genuflesso ad aspettare il miracolo che deve una sola farne fiorire, il pittore non si valse di quel convenzionale artificio di porre il protagonista spiccato dagli altri, ma invece egli sugli altri primeggia per dignitosa devozione e per nobile reverenza.

In ogni storia poi gli affetti vi son toccati colla dotta intuizione del poeta filosofo. Indagatore ingegnoso dell'uomo e delle passioni che lo accompagnano nel cammin della vita, avea osservato che, tanto nei miti come nei gagliardi sentimenti, nelle impressioni di pietosa misericordia come negl'impeti focosi dell' ira, fra il terrore come in mezzo alla maraviglia, i movimenti della persona non sono mai, d'ordinario, contorti e violenti. Le fisiche alterazioni prodotte dalle intime tempeste dell'animo, di rado si trasfondono convulsivamente per tutte le membra, sì invece hanno centro quasi per intero nel volto, il quale si modifica di subito a seconda del sentimento che agita il cuore. Perciò l'artefice non allargò mai a passi impossibili le gambe delle sue figure, non ne alzò mai di soverchio le braccia a far che superassero la testa, non le atteggiò mai a quelle mosse eroicamente teatrali, sconciamente telegrafiche, per cui troppi ancora vanno sì teneri.

A farsi convinti quanto Giotto sapesse porre in atto tali egregie massime nei freschi di Padova, di cui ora favello, conviene che fermiate l' attenzione sugli spartimenti che rappresentano la resurrezione di Lazzaro, Maria che presenta il santo Bambino a Simeone, Anna e Gioachino che s' incontrano alla porta aurea di Gerusalemme.

Ove però il sommo Fiorentino si manifesta nelle ricordate

composizioni superiore a sè stesso, è in quella figurante Cri sto morto fra le Marie. Steso fra le braccia delle pie donne st lo spento corpo del Salvatore, in cui non si ravvisano altrimeni le sformate apparenze della morte terrena, ma il sonno del l'uom divino, o piuttosto un temporaneo letargo che annunci il vicino ridestarsi di un ente sopra natura. Fra le pietose in tese al mesto ufficio, alcune guardano tutte dolenti il sacr volto, altre, inclinate sulla divina salma, ne alzano le spei zolate braccia, quasi non credenti che morte abbia tolto tant bene alla terra; altre mestissime ne sorreggono i piedi. I dolentissima madre frattanto ha fatto delle ginocchia sgabel al prezioso cadavere, lo stringe fra le braccia e par coll' affe tuoso amplesso voler quasi richiamare a vita quella fred spoglia. In quegli occhi gonfii di lagrime si legge il cruc d' una madre che per volgere di tempo nè s' estingue e ne pure si allenta. Giotto ben comprendendo che ove più ferv no bollenti per calde speranze gli anni, ivi sono più involo tarii, più impetuosi l' ilarità ed il dolore, atteggiò nel mez del quadro Giovanni, il più giovane fra i discepoli di Ge che in movenza agitata ferma lo sguardo sul divino Maest e pare quasi coi gridi e coi lamenti ridomandarlo a mo Per lo contrario poco lungi da lui ti si presentano Nicode e Giuseppe d'Arimatea; e sebbene in ambidue s' indovini stezza e cordoglio, pure si scorge di facile come il peso de anni abbia di già in essi compresso lo slancio delle ard passioni, ed il freddo dell' età abbia raggelato nel cuore an il dolore delle più gravi perdite. Scorati d' affanno si most pure gli angioletti nell' alto del quadro. Quale d' essi fa in ria al volto, chi si strappa i capelli, chi della veste fa velo dirotte lagrime. A dir breve, tutto è mestizia in questa com sizione, e vi ha poi tale un graduato avvivamento d'affetti, impronta di ora cupo ora disperato dolore, che non tem affermare essere stato da Giotto esposto tale sublime conc

con acutezza e profondità forse maggiori di quanti altri anche insigni artisti nei meglio illuminati secoli lo immaginarono.

Per quanto spetta alle opere a tempera del grande Fiorentino che il tempo seppe rispettare, prevalgono alle altre le numerose tavolette che ora si conservano nella Galleria dell'Accademia fiorentina, e che un tempo ornavano gli armadii della sagrestia di s. Croce nella deliziosa metropoli toscana. Queste tavolette, sebbene in parte malconcie da poco ingegnosi ristauri, manifestano ancora l' alto intelletto del loro autore. Se vorrete consultare, o Giovani, le belle incisioni che di alcune fra esse ne pubblicarono gli allievi del valente professore Perfetti, vi convincerete s'io dica giusto. Vedrete, ad esempio, nella visita di Maria ad Elisabetta, come sia bene svolta la umiltà nella Santa e la gioia modesta nella Vergine che tenta rialzare la pia donna con affettuosa dolcezza: vedrete nell'adorazione de'Magi, mirabilmente espressa la mansuetudine in Nostra Donna e la dignità rispettosa nel vecchio re genuflesso. La venerazione alle cose divine vi si offrirà evidente nella grave scena della Presentazione al tempio. Nè per santità d' atti, verità di pieghe, sentimento nei volti, ammirerete meno la storia ove è figurato Cristo Risorto, la cui sublime persona ha un non so che di grande, di amoroso, di terribile, che solleva l' anima del riguardante fino al Giusto che siede *sui cerchii divini*, e d' Adamo si fece *figliuolo*, sino al Giusto che uscendo dalla tomba, disse agli uomini:

Io son colui che dall' eterna mente
  Eterno sono, e mi condusse in terra
  Misericordia dell' umana gente;
Il fine io sono dell' antica guerra
  Pianta' in abisso di vittoria il segno
  E il re superbo incatenai sotterra.

(*Torti*).

Veduto quale fosse il merito di Giotto come pensatore, consideriamolo in ciò che spetta più da vicino all'artista pratico; cioè nel disegno, nel colorito, nel chiaro-scuro e nella prospettiva. In quanto al disegno, è ben lunge dal pareggiare in correzione i quattrocentisti, ma è però indubitato che nelle figure, specialmente drappeggiate, lascia scorgere una simmetria ed una giustezza di proporzioni che temono ben pochi confronti. Nel contorno egli poi appalesa la più pura semplicità, e pende piuttosto a far grand'uso di rette. Ma, per evitare durezza, le alterna a quando a quando con graziose curve, abborrendo però sempre da quel serpeggiare che di facile ingenera trivialità o manierismo. Cerca alacremente l' effetto della massa, la sintesi sobria della figura, nè mai la rompe con que' minuti accidenti del vero che turbano l' idea, e tolgono evidenza ai moti e alle pose. Se nell' usare gli scorti inciampa qualche volta in errori gravi, perchè ignorante delle leggi di prospettiva, ci compensa delineando quasi sempre correttamente le figure di profilo.

Ove però nel disegno dee veramente tenersi principe, ove seppe contemperare una fina osservazione del vero colla geometrica eleganza degli angoli, si fu nelle pieghe, sempre sì maestose, sì affaldate secondo ragione, sì convenienti al carattere de' personaggi, al moto, agli spazii, che poco lasciano a desiderare, e meritano di esser prese a guida da chiunque sia curante del ben drappeggiare. Bello è il vedere com'egli, quando le pieghe si stringono raccogliendosi, tenga sempre minute falde ed occhi ristretti e bene squadrati; poi a mano a mano che vanno allargandosi, le aggrandisca e le foggi più rade e le spezzi a tempo, perchè la continuità d' una linea non produca monotonia. Bello è osservare come alterni da sommo le curve con le angolari, le cadenti colle sostenute; come vesta senz'affettazione il nudo; e in mezzo a tutti questi artifizii, non mai offenda la semplicità del vero, e da grand' uomo nasconda l' arte con l' arte.

Accennai che nei freschi di Padova Giotto più si manifesta valente a condurre le figure drappeggiate che non le nude; e di fatto in tale ultima parte apparisce spesso scorretto, non tanto nelle proporzioni fra un arto e l' altro, quanto nella collocazione e forma dei muscoli; sicchè quasi non sembra più lo stesso pittore che disegnò le altre figure panneggiate. Neppure nelle estremità può dirsi molt'abile, sebbene quelle che non presentano grandi scorti manifestino, d'ordinario, movenza ragionevole, e gentilezza d' insieme.

Molto egli valse nelle teste, specialmente ideali, ricche di giusta espressione ed appalesanti le sfuggevoli transizioni del sentimento, sebbene parecchie manchino o di eleganza o di simpatia, perchè troppo hanno corto il naso, e mostrano soverchia distanza da questo al mento. Tuttochè egli cerchi di variare i lineamenti con tratti acconci ad indicar le individualità del vero, non discende mai alle minuzie del ritratto. Eppure in questa parte era maestro, perchè negli avanzi che ancor rimangono a Firenze della famosa cappella del Bargello da lui dipinta, vediamo egregie per naturalezza le immagini di Brunetto Latini, di Corso Donati, di Guittone Aretino, e dell' immortale poeta.

Rispetto al chiaroscuro, par che gli fossero ignote le leggi dell' ombrare secondo ragione i solidi; tuttavia concentra bene le masse di luce, e distingue con arte le ombrate, rinvigorendo opportunamente i toni; quindi riesce a serbar grandioso il partito delle singole figure, che non mai rompe od aspreggia con troppo minute mezze tinte. Il suo colorito (se di colorito si dee parlare toccando de' primi trecentisti) è molto luminoso e spesso giusto nelle tinte locali. Le carni però appariscono troppo frequentemente di uguale tinta, tanto negli uomini che per le donne, per la qual cosa si manifestano condotte di convenzione.

Annobilì sovente le composizioni con leggiadrissime ar-

chitetture portanti quello stile fra il bisantino, l'arabo e l'archi-acuto, tanto usitato a' suoi giorni per tutta Italia. Ma le ragioni prospettiche zoppicano di frequente, perchè la geometria descrittiva non aveva ancora fornito a questo importante ramo dell' arte le irrefragabili sue regole. Non è per altro vero, come affermò il Lanzi, che Giotto ed i suoi seguaci facessero figure sdrucciolanti dai piani, e i casamenti senza giusto punto di veduta. Basta fermare l' occhio sui più degli spartimenti in cui sono architetture, per andare persuasi, che se l'abilissimo artista non conosceva precisamente le regole di prospettiva, ne aveva, a così dire, una nozione pratica o, a meglio esprimermi, il sentimento.

Quanto io vi esposi intorno a questo insigne luminare della nostra pittura, spero vi avrà condotti in persuasione aver egli, in ciò che spetta alla elevatezza del concetto e della espressione, raggiunta una meta, che di rado fu tocca da poi, anche quando la forma, il chiaroscuro ed il colore si perfezionarono. Ciò che veramente gli manca è la sicura nozione del modo vario col quale devono scortare le diverse parti del corpo umano, a seconda de' moti della persona. Ma se in tal ramo della forma è difettivo, svela per altro in ogni posa il sentimento del vero così, ch'egli insegna, a chi sa con maturo discernimento studiarlo, la maniera di ben scegliere nel naturale le movenze più attagliate al soggetto e più espressive.

BIBLIOGRAFIA.

Vasari. — *Vita di Giotto.* Nella pregiata edizione del Le Monnier (Firenze, 1846), ove sono copiosissime ed egregie note degl' illustratori di essa edizione, signori Carlo Milanesi e Carlo Pini (V. il vol. I a pag. 309).

Rumohr.— *Italienische Forschungen.* —(Tre vol. in 8.°, Berlino, 1827-31).

Rosini. — *Storia della pittura italiana esposta co' monumenti.* — (Pisa, 1841-45, sei volumi in 8.° con Atlante, V. vol. I).

Selvatico. — *Sulla Cappellina degli Scrovegni e sui freschi di Giotto in essa dipinti.* — (Padova, 1826 in 8.vo con tavole).

La Galleria dell'Accademia di Firenze illustrata. — (Firenze, in fol. 1845).

Descrizione *de sovrapposti templi di s. Francesco in Assisi.* — (Un opuscolo in 4.°, Assisi, 1845).

UNDECIMA LEZIONE.

Dei discepoli e de' seguaci di Giotto, e in particolare di Jacopo Avanzi.

Ebbe Giotto numerosi discepoli e parecchi seguaci del suo stile, nelle città ov'egli dimorò e più dipinse. Sono da noverarsi fra i primi, in Firenze, Taddeo Gaddi che visse con lui quasi figlio, Puccio Capanna, che lasciò egregie opere in Assisi, Pietro Cavallini romano, Stefano Fiorentino, Ottaviano e Pace da Faenza, un Francesco detto di Giotto. Fra gl'imitatori meritano maggior considerazione, Tommaso di Stefano, o (come ben lo provano i valenti annotatori della ultima edizione del Vasari) Giotto di Stefano detto Giottino, Angelo e Giovanni Gaddi figliuoli a Taddeo, Jacopo del Casentino, Antonio Veneziano, Nicolò di Pietro, Giovanni da Melano, Francesco Traini che lasciò due sole, ma insigni opere, in Pisa sua patria, Spinello Aretino, che dipinse le mirabili storie di san Benedetto, a S. Miniato al Monte in Firenze, Gherardo Starnina, e quel capo ameno di Buffalmacco, non tanto celebre pel valore del suo pennello, quanto per essere stato un giovialone che metteva ogni studio a divertir le brigate colle più strambe gherminelle.

Padova pure ebbe, se non molti, di certo valentissimi seguaci della scuola che Giotto v' iniziò cogli stupendi suoi e-

sempii. Primo di tutti è il Guariento ch' ebbe la gloria di essere nel 1366 preferito ai pennelli veneziani del suo tempo, a fine di dipingere un Paradiso nella sala del Maggior Consiglio di questa città. Ne ha la pinacoteca di Bassano un Crocefisso condotto con una finezza insuperabile, ed una espressione che appena Giotto seppe arrivare. Ebbero del pari maniera giottesca Giusto de Menabuoi, e Giovanni ed Antonio da Padova, che in detta città lasciarono vaste opere, ma di lunga mano inferiori in merito a quell'unica rimastaci del Guariento (1).

È da molti tenuta figlia dello stile giottesco la primitiva scuola sanese, ma è sentenza errata, imperocchè quella soave scuola, sebbene si leghi anch'essa alle tradizioni tramandateci da' musaici e dalle miniature, nè mirasse mai a ritrarre gli accidenti della natura, pure si appalesa più mistica nel concetto, più gaia nel colore, più agile nelle proporzioni, che non la scuola fondata da Giotto. — Di già Duccio di Boninsegna, sprezzate le rozzezze imperite del vecchio Guido, di Diodato, di Diotisalvi, avea iniziato una maniera mistica insieme e vera, che notai già prevalente, nelle teste almeno, al fare di Giotto. Ammigliorarono tal maniera il Lorenzetti, il Laurati e sopra tutti Simone Memmi, il delicato artista che manifestò tanta poesia di composizione nelle storie da lui dipinte entro alla cappella degli Spagnuoli a s. Maria Novella di Firenze.

Alcuni scrittori d'arte o male interpretando una sentenza sfuggita al Vasari, o mal considerando alle notate differenze fra le due scuole fiorentina e sanese, nè volendo tener conto del merito comparativo dei pittori venuti dopo di Giotto da me testè nominati, affermarono che l'arte non diede mai un passo innanzi, da quest'ultimo fino al Masaccio. Ora, nulla v'è di più falso di un tale asserto, perchè, anche lasciando stare

(1) Sono attribuiti al Guariento i freschi che raccerchiano il coro degli Eremitani di Padova, ma il fatto non può raccertarsi con documenti contemporanei, e lo stile, a mio parere, lo nega.

i graduati miglioramenti o nel disegno o nel colore, di parecchi fra gli artisti sopra elencati, tre di cui non ho ancora fatto cenno, valsero a superare di lunga mano il maestro fiorentino, se non in tutte le parti della pittura, in alcune sicuramente. Tali sono Andrea Orgagna, Jacopo Avanzi e Giovanni da Fiesole, conosciuto sotto il nome di Beato Angelico.

Andrea Orgagna è nell'insieme delle figure più corretto di Giotto, nelle arie delle teste più nobile, e di lunga mano lo sorpassa poi nella pronta naturalezza delle movenze, e nella (se posso così chiamarla) terribilità della fantasia.

L' Avanzi, che si mostra grandissimo in Padova nei freschi maravigliosi della cappella di s. Felice al Santo, e più in quelli della vicina chiesetta di s. Giorgio, va innanzi al celebre Fiorentino, per la finezza di ritrarre il vero e per l'armonia del colore.

Ma questi due vince l' Angelico (Guido di Vicchio in Mugello), l'Angelico anima candida, degna di rappresentare le mistiche beatitudini del paradiso, e perciò ben detto da un suo moderno biografo, *supremo ed inarrivabile pittore della divinità*, l' Angelico a cui lo stesso secolo decimosesto, così invescato ch'era nelle greche e romane forme, così amoroso di mitologiche inezie o di basse lascivie, pure tributò venerazione profonda.

Del primo di questi tre io vi parlai, o Giovani, con molta lode, trattando delle fiorentine architetture, ma se volessi qui noverarvi i suoi meriti come pittore, dovrei forse dirne di più, e perchè egli condusse col pennello soggetti vastissimi, e con una grandezza di concetto di cui appena l' Allighieri avea fornito cogl'immortali suoi versi, l'esempio. Valgano per tutto i Novissimi di s. Maria Novella a Firenze, e quelli che, in compagnia del fratello Bernardo, lavorò pel cimitero di Pisa: opere invero egregie, delle quali per altro or non è dato ammirare se non la grandezza e la nobiltà del pensiero, imperoc-

chè barbare mani per tal guisa le ricoprirono di colore, da non essere quasi più discernibile la pristina castità delle forme e la vita de' sentimenti. Laonde ne è sparita quell'espressione mestamente elevata, austeramente grave, in cui l' Orgagna fu sommo, espressione che ora non è dato indovinare, se non guardando alle opere di scultura da lui lavorate sulla loggia de'Lanzi e sull'altare della chiesa d'Orsanmichele, di cui già v toccai, o considerando alla bella tavola di lui che sta sull'alta re della cappella Strozzi a s. Maria Novella.

Ma se il guasto portato al maggior numero delle pittur di Andrea Orgagna renderebbe mero esercizio di erudizione discorso intorno alle medesime, importa per altro che io n distenda su quelle dell' Avanzi e dell' Angelico, perchè le ut nel colorito, le altre nella espressione religiosa, sono mode degni di lungo studio, segnatamente per chi intenda consecr re il pennello alla pittura sacra.

Per conoscere quale insigne pittore fosse l' Avanzi, l sogna considerarne i freschi mirabili che Padova ne posse entro alla cappella di s. Felice nella basilica di s. Antonio più nell'altra contigua a detta basilica, che si denomina l'ora rio di s. Giorgio, monumento elegante in cui tutta spicca savia magnificenza colla quale i signorotti italiani del sec decimoquarto piaceansi ornare le edicole che alzavano, per vi fossero deposte le proprie ceneri e quelle delle famiglie lo

Venne esso edificato nel 1377 da Raimondino march di Soragna, uno di quei capitani di ventura che furono piag gloria, ad un tempo, dell'Italia del medio evo. Costui, de aver servito varii padroni nelle guerricciuole di quella età, parò finalmente in Padova, a cercarvi in seno della religic e forse di alcuni parenti suoi (che da molti anni colà dime vano in servigio dei da Carrara) quella pace che con tanta rezza avea tolto a tanti. Il monumento a cui destinò gran p te di sue ricchezze, egli non volle altrimenti magnifico pe

leganza o ricchezza di architettura, sì invece per copia e scelteza di freschi; a ciò portato senza dubbio dal nobile desiderio di rivaleggiare coi più potenti signori di questa parte di Italia, gli Scrovegni, i Visconti, gli Scaligeri, i Carraresi, che allora faceano decorare di preziosi dipinti i palazzi, gli oratorii e le chiese da essi fondate.

Padova, ricchissima in quel tempo di buoni pittori, gli offeriva largo campo di secondare tale sua brama. Se questa città non dovea tenersi seconda a nessuna, neppur nell' architettura e nella statuaria, certo prevaleva a molte nella pittura. La sua scuola pittorica era indubbiamente la più splendida e la più ricca che Giotto avesse fondata fuori di patria. Per la qual cosa, detta scuola valse a maestrevolmente produrre, per tutto il secolo decimoquarto, nei paesi ove si diffuse, quei tipi religiosi che fecero così pura l'arte dall' immortale discepolo di Cimabue sino allo Squarcione. Fra i seguaci di quel casto sistema, Raimondino trascelse i più valenti, de'quali era principe l'Avanzi, artista che molto operò in Verona e più in Padova, e perciò fu detto da parecchi storici ora veronese, ora padovano, ma che pare invece figlio di quella dotta Bologna, la quale fra le tante sue glorie, la somma pur vanta di aver dato vita al più soave pennello del cinquecento, al più inspirato coloritore di Angeli e di Madonne che sia stato mai, al più ingegnoso nel comprendere il legame arcano, e pur necessario, tra la forma e l' idea, Francesco Raibolini detto il Francia.

A ragione scrisse un dotto alemanno, critico finissimo in fatto d'arti, essere stato Giacomo Avanzi uno di que' genii che meglio vennero dal cielo favoreggiati. Uscito, non dai diretti insegnamenti di Giotto, ma da quelli che a mezzo della viva voce di tanto maestro aveano imparato a trasfondere Giusto, Giovanni ed Antonio da Padova e l'immaginoso Guariento, e-giunto non solo ad inviscerarsi nelle sovrane doti del celebre Fiorentino, ma a tracciare il primo la via ai maravigliosi

magisteri artistici trovati nei secoli susseguenti. In particolare nel colorito, si mostra talvolta così succoso, così intonato, così robusto, da pareggiare in merito quello di Giorgione e di Tiziano medesimo. Nessuno dei maestri del quartodecimo secolo, unisce, al paro di lui, pronto e vivo concetto, a perfetta intelligenza del tono locale e della degradazione, tanto ch'egli può dirsi il punto culminante della scuola tradizionale, e ad un tempo, il cominciamento della *naturalistica.* — Vero è che non pareggia Giotto e l'Orgagna nella forza poetica, nella copia, nella libertà e nell'energia del pensiero, ma il suo gusto e la fine sua intelligenza del naturale compensano a grado simili mancanze, da non farne accorti ch'esse sussistano.

Giotto nell'osservare la natura avea mirato a rappresentarne que' tratti che valeano a meglio metterne in evidenza la vita. I suoi seguaci, quasi tutti, non giunsero a tanto, e peccano specialmente per disegno. Però l'Avanzi non solo in questa parte li supera, ma nella limpidezza del concetto e nel modo pratico di manifestarlo non ha per rivale che Giotto stesso.

Guardando alle sue composizioni, si vede a primo lancio ch'egli le ripensava trasportandosi, come a dire, egli medesimo nell'avvenimento. Ed è perciò che giunge ad indovinarlo quasi sempre sotto un punto di vista simbolico-rituale, come appunto dalla Chiesa bramavasi allora che fossero trattati i dipinti sacri. In tale ramo egli va dunque sull'orme di Giotto, colla differenza, che in quest'ultimo, il quale s'attenea strettamente alla scuola antica, non è da cercar mai la preponderanza del dramma sul simbolo, o, per dirlo più chiaro, dell'azione naturale sulla tradizionale. Le composizioni dell' Avanzi, sebbene copiose assai, sono però sempre d'una spiccata evidenza. A primo sguardo si riconosce il fatto, e per quante figure vi prendano parte, tutte sono dirette al punto primario dell'azione. Codesta unità nel rappresentare il fatto, è merito tanto più grande in lui, perchè egli inchina ad una scrupolosa piutto-

sto che fedele imitazione del vero, e quindi senza avvedersene propende a quel disunito, a quello sparpagliato, ch'è proprio de'pittori naturalisti, intesi a voler dare minutamente il ritratto d'ogni singola parte, e miranti a far pompa d'accessorii e di accidenti per mostrare abilità ad imitarli. Sull'esempio di Giotto, i seguaci suoi aveano ornato di architetture i loro dipinti quando ciò conveniva; ma in nessuno troviamo le fabbriche disposte e colorate colla intelligenza e il buon gusto che sapea l'Avanzi trasfondervi, nè con tanto giudiziosa convenienza all'oggetto ed al luogo. Le belle chiese ed i palazzi di Padova e di Venezia gli offerivano allora motivi, che neppur Toscana presentava si pittoreschi. Per tal modo egli si valse della architettura, così per dividere le scene delle sue storie, come per dar armonia e rallargare quegli spazii che si mostravano troppo angusti.

Per tutto questo, i dipinti dell'Avanzi manifestansi ricchi di vita, e figurano ogni avvenimento con verità sorprendente, non soltanto nel complesso, ma ben anche nei più minuti particolari. Le azioni ed i volti esprimenti quiete, devozione, rassegnazione, maraviglia, spavento si dipingono sempre da lui colla stessa vigorosa forza di sentire. Specialmente nelle teste virili egli tocca una stupenda bellezza. Sa poi far esprimere una tal data passione coi mezzi più semplici e più acconci, valendosi or del moto delle spalle, or di quello delle ginocchia e delle dita; e tutto egli conduce con tale una finezza, che farebbe dannoso ogni anche piccolo cangiamento.

Maestro, pe'tempi suoi, valente in disegno, sa distinguere con evidenza i caratteri ideali dai ritratti che impronta sempre di una verità sino a lui senza esempio. Anche le mani delinea, se non con vera correzione, almeno con molta intelligenza.

Nelle figure nude apparisce bastevolmente dotto della struttura del corpo umano, quantunque a' suoi tempi poche

raccertate cognizioni si potessero averne, essendo allora proibito lo studio sui cadaveri. Dove zoppica da senno è nelle estremità inferiori, giacchè gambe e piedi sono d'ordinario assai deboli in disegno.

Quanto poi finamente egli comprendesse il naturale ci vien dimostro dal parco uso che faceva delle linee concave nei suoi contorni. A questa mia lode so bene che non darann facile assentimento gl' innamorati del Correggio, e tutt quegli altri che col fantastico Hogart trovano la linea del la *grazia* solo nel serpeggiante; ma questa lode è per altr una verità che i grandi maestri del quattrocento italiano c comprovano in ogni modo. Essi aveano conosciuto che ne contorno esteriore del naturale più dominano le linee rette ch non le curve, e che solo, ben penetrando in codesto fatto, puos si riprodurre con castigatezza il vivo vero. E di fatti, ossei viamo un uomo nudo, anche di forme molto risentite; disam niamone il solo contorno esterno, e lo troveremo composto molte rette, di dolcissime curve, e privo affatto di quell'ondeg giare continuo e di quelle forzate tumidezze che sul finire d secolo decimosesto e sul cominciare del susseguente, formar no le delizie di molti artisti, troppo superbi di sfoggiare scie za anatomica e di mostrarsi devoti a quel gigante fatale cl fu Michelangelo.

I panneggiamenti dell' Avanzi sono sempre inventati c giustezza secondo le leggi del drappeggiare. L'andamento, falde, gli occhi ed i seni vanno disposti con perfetta intellige za, e vestono bene le movenze, senza troppo fasciarle. Se sue pieghe in qualche cosa peccano è nella massa, che si m stra sovente sagrificata, non già all'accidente, ma alla fal secondaria. Le diverse fogge del vestire anche straniere so condotte con vivace fantasia e con bella invenzione, senza tr dire l' esattezza; per lo che le sue pitture contengono u ricca miniera di costumi importantissimi, specialmente pe

abiti cavallereschi d' Italia nel secolo decimoquarto, che vi sono rappresentati.

L'Avanzi non attuò il suo sistema di modellare a mezzo del contrasto fra la luce e le ombre al paro di Masaccio, il quale mostra aver fatto quasi tutt' i suoi studi dal vero in siti chiusi: ma quando pure il Bolognese distingue i lati in ombra dai luminosi, egli ci porge sempre le sue composizioni in piena luce, e come le vediamo all' aperto, senza però essere ferzate dal sole. Egli non fa quindi venir il lume da un lato come Masaccio, sì invece lo suppone scendente dall' alto: il qual fatto merita da voi, o Giovani, lunga e pensata meditazione; imperocchè varrà a persuadervi, come non sia possibile mai al pittore conoscer bene i valori locali de' toni, la gradazione prospettica del chiaro-scuro, se molti dei suoi studi sul vero non farà all' aperto e a differenti distanze. Una delle colpe comuni a parecchi fra gli odierni, anche buoni pittori, ell' è questa, di preparare gli studi dei loro dipinti a lume chiuso, quindi con forti differenze fra la massa ombrata e la chiara, e poi di trasportarli in tal modo chiaroscurati, entro ad una composizione immaginata a luce aperta. Da ciò per conseguenza falsata la verità che domanda, in tal caso, le figure illuminate dalla luce del cielo, e non da quella serrata di un luogo chiuso; e vuole che il chiaro-scuro pigli norma dalle diverse distanze in cui son presupposti gli oggetti. — A tal errore avvezza soprattutto l' abitudine di copiare il nudo sempre in una camera a lume ristretto, e peggio di notte. La luce di notte, se produce ben contrastati i partiti del chiaro-scuro, nuoce sommamente a penetrare le ragioni dell' ombrare a luce aperta. — E se i Carracci altra colpa verso l'arte non avessero, che quella di essere stati i primi ad inventare l' accademia del nudo a lume notturno, per questa sola meriterebbero la riprensione dei ben veggenti.

Ma torniamo all'Avanzi, a fine di osservare com'egli fosse

per avventura, il primo fra i coloristi che trovasse i passaggi dalla luce colorata all'ombre più forti, cioè i mezzi toni. Temperando per tal maniera i lumi, più presto arrivò il segreto del ben colorire. — Intanto che i Fiorentini tenevano i lor dipinti d' un tono assai povero di colore, e modellavano con mezze tinte calde, l'Avanzi dipingeva tutto con gran ricchezza di colore e temperava con mezze tinte fredde, a cui dava maggior luce e risalto, colorando assai caldi i fondi; e quell poi conducendo con la dolcezza squisita del vero, senza ma urtare nella, così ben detta da un elegante scrittore, *pittur nera*, di cui troppi ancora paiono innamorati. Egli può quind in fatto di colorito e di chiaro-scuro, considerarsi in cert guisa il precursore della scuola veneta.

Fermiamo ora brevemente la parola sopra alcune fra più importanti composizioni dell'Avanzi nella cappella di sa Giorgio.

La Crocefissione che sta dirimpetto alla porta d'ingress è rappresentata secondo que'modi tradizionali che pur trovi mo in simile soggetto nei codici miniati e ne' freschi del età medie. Questo dipinto manifesta tre divisioni principali c nella simbolica significazione loro si collegano in un sol tutt Isolati sopra la folla pendono dalla croce i due ladroni, f cui è Gesù Crocefisso circondato da angeli piangenti. La s zione inferiore alla destra del Cristo, contiene i suoi amici, sinistra i nemici, figurandosi di tal modo allegoricamente Giudizio finale. Intorno ai ladroni scorgonsi i soliti simb di beatitudine e di dannazione, angeli e diavoli che dalla boc morente d'essi ricevono le anime loro, le quali però mostra si poco visibili e spariscono quasi nel fondo, come se al pitt re repugnasse di rappresentare questa reliquia della tradiz ne bisantina.

Il tema di tutto il dipinto è già chiaramente espres in questa sezione superiore; il resto non è che svolgime

lo dell' idea medesima. A destra, sul dinanzi, stanno in piccolo drappello i Santi, immersi in profondo dolore per la morte del Cristo, gruppo di mirabile verità. Nel modo col quale le pietose donne soccorrono alla svenuta madre di Gesù, nel movimento d' ogni mano, in ogni tratto, sì fattamente sta espresso il più caldo fervore di sentimenti dolorosi, da far tacere la critica più pedantesca. Codesto stupendo gruppo si distingue da ogni altro dipinto in questa cappella per lo stile particolare, tutto proprio fiorentino. — Il secondo gruppo da questo lato va composto dagli amici di Gesù, fra'quali sta il capitano che riconosce il Salvatore. La divisione di ciascheduno de'gruppi è con ingegno procurata, a mezzo di linee architettoniche, ovvero di grandi masse. La qual cosa merita sommamente di venire osservata in un' epoca in cui le copiose composizioni disponeansi d' ordinario meschinamente, con grave danno d' ogni pittoresca ordinanza, cioè con differenti teste poste in linea orizzontale, raccostate una dietro l' altra e succedentisi fra esse, come vediamo nei migliori fra i trecentisti e fin nel Masaccio e nel Ghirlandaio.

S. Giorgio che battezza il re di Berito mentre assiste la famiglia di questo e i primati della corte, è una bella e devota composizione, in cui si distinguono ritratti egregiamente condotti. Ogni carattere è ben variato e manifesta dolcissima espressione di pietà e di fede. — Questo fresco, benissimo conservato, tranne in una parte in cui è ridipinto, deve considerarsi come uno dei migliori dell' oratorio.

Degno di molt' attenzione è pure il martirio di s. Giorgio. Se avesse l' artista rappresentato il fatto conformemente alla leggenda, ne sarebbe di certo uscita scena sgradevole, perchè quella ci narra come il Santo, tuttochè lacerato dalla ruota, pure tornasse risanato dapoi. Avanzi volle qui invece far conoscere l' ajuto divino, e ci riuscì con evidenza pari a bellezza. Nel mezzo del cortile sta la ruota artificiosamente conge-

gnata e fornita d'uncini di ferro. Il Santo legatovi sopra, solleva il volto e le mani al cielo, ed ecco due angeli scendere rapidamente e spezzarla per modo che le scheggie volando intorno, atterrano i carnefici e spargono il terrore in tutti gli astanti. Con mirabil arte l'artista espresse questo momento e lo rappresentò con eguale efficacia nelle varie sue gradazioni. I servi, le guardie, il mago, vecchi, donne, fanciulli, tutti, in una parola, son compresi da paura, ma nel modo che ad ogni speciale carattere è più conveniente. Soltanto nel lontano compariscono alcuni volti tranquilli, con che si volle significare come il miracoloso ajuto del Dio de' cristiani avesse tratte a sè quelle anime, convertendole alla fede.

L'architettura del dipinto ricca ed originale, è mezzo acconcio a far campeggiare altre due scene della storia che hanno immediata relazione col fatto descritto: nell'una san Giorgio, dopo essere uscito illeso da' martirii, viene condotto dinanzi a Diocleziano, e si difende contro l'accusa d'intelligenza con satana: nella seconda due pretori imperiali, convinti, a mezzo del miracolo, della verità del cristianesimo, si fanno battezzare dal Santo. Tutto il dipinto merita poi grandissima considerazione per l'armonica distribuzione dei colori e pel modo con cui son modellate le singole figure, che in qualche parte s'accostano alla perfezione dell'arte nel secolo decimoquinto.

Nel miracolo di santa Lucia inutilmente trascinata da molte paja di buoi, è insuperabile il modo con cui l'artefice seppe rappresentare la immobilità della Santa, e gli sforzi di tanti animali a smuoverla. Ella sta ferma al pari di colonna, colle mani giunte e lo sguardo rivolto al cielo, e v'è tale energia di fede in quel volto che appena all'Angelico fu dato di sorpassare. Sei buoi tirano una fune da cui vien ricinto il corpo della Santa: incitati in ogni maniera per avanzare, stramazzano sotto gl'inani sforzi. I soldati tirano e spingono

del pari la Santa con atti di mirabile verità, ma essa irremovibile sempre. Un gruppo d' uomini dinanzi alla porta guarda al miracolo; altri si volgono al pretore, che si mostra sull' ultimo piano, additandogli come ogni mezzo riesca inutile, altri si convertono di cuore al cristianesimo.

In tutta la scena manifestasi la più savia osservazione del vero, la quale si mostra mirabile anche negli animali. Grandissima è la varietà delle tinte, e pure il colorito si mantiene sommamente armonico, e, nelle parti in luce, vigorosissimo.

Ma il più bello fra gli spartimenti di questo oratorio è senza dubbo quello che ci porge santa Lucia entro alla bara, mentre numerosi devoti d' ogni età e di ogni sesso, spingonsi innanzi l' un l' altro per vedere e venerare il prezioso cadavere. In quest' opera l' Avanzi comparisce artista giunto ad altissimo segno, e già maggior di sè stesso in ogni ramo dell' arte.

Se vi avverrà per caso di portarvi in Padova, vedrete da voi stessi quanta perfezione sia in ogni figura e specialmente nella Santa morta. — Ognuno in vederla deve dire a sè medesimo, quanta carità verso Dio chiudevasi mai in quell' anima nell' ultim' ora del viver suo, se anche estinta par che un riso di cielo arda nel suo bel volto, par che la calma degli angeli così si riposi sulla sua bocca di vergine, da sembrare effigiato commento di quei versi inspirati che il cantor di Valchiusa pronunciò dinanzi alla morta spoglia di Laura sua:

Pallida no, ma più che neve bianca,
Che senza vento in un bel colle fiocchi,
Parea posar come persona stanca.
Quasi un dolce dormir ne' suoi begli occhi,
Sendo lo spirto già da lei diviso,
Era quel che morir chiaman gli sciocchi,
Morte bella parea nel suo bel viso.

Osserverete allora in tutti quei devoti che la circondano il dolore e la compunzione modificati secondo l'età e le condizioni della vita; osserverete il triste e quasi sacro silenzio che regna in tutto il dipinto, e converrete meco, che per testificare il dolor vero non v'è bisogno nè di esagerate movenze, nè di quell' inutile e convenzionale alzare di braccia e di teste che scorgete in tanti dipinti de' secoli posteriori, pur ricolmi di lodi. Che se vorrete levare il pensiero dalla espressione degli affetti, per fermarlo sul valore pratico del pennello, vedrete quanto magistero di tingere vi sia là dentro, quanto sapere nei toni locali e nelle mezze tinte che fanno passaggio dalle parti ombrate alle luminose. Alcune di quelle teste son così vere che le pajono proprio ritratti vivi e parlanti. So bene che a queste mie lodi prodigate ad un trecentista inarcheranno le ciglia quegli estetici trascendentali che ne' pittori arcaici pretendono avvistare un ideale uscito dal sentimento, ma non dalla verità. Poveri illusi! che ignari dello scopo e dei mezzi dell' arte, non sanno, come per produrre il bello sia necessario attignerlo dal vero sempre, ma dal vero tipico acconcio all' idea; imperocchè un ideale cercato fuori del vero distrugge l' efficacia dell'arte, e porta l' animo in quel regno fantastico delle vagolanti aberrazioni, in cui perde sua potenza l' affetto, sua vigoria la ragione.

Pochi anni dopo che questo prezioso oratorio fu condotto a fine ed ornato d' opere tanto egregie, scriveva d' esso Michele Savonarola zio a quel Girolamo sì fiero rampognatore delle corruzioni clericali, e sì tristamente famoso per la misera morte: come la chiesicciuola di s. Giorgio di Padova tanto allettasse gli occhi de' riguardanti, da impedire che chi v'entrava, desiderasse d' uscirne. E parlando specialmente delle pitture aggiungeva: che a vederle movevano da ogni parte d' Italia pittori, e i giovani artisti si poneano a stu-

diarle assidui finchè bene s' impratichissero nell' arte (1). Sappiamo del pari da altri cronisti che vennero sommamente ammirate dal Mantegna e dai Bellini. Anzi è da presumere che questi ultimi, dalle nostre pitture, anzichè da altre fonti, imparassero quel loro inimitabile colorito. E di fatto quando si raffrontano l' opere più belle di Giovanni coi freschi dell'Avanzi, si vien facilmente nella persuasione, ch' egli di là traesse la scintilla di quel suo colorire armonico, digradato, intonato, stupendamente vero; di quel suo colorire che Tiziano, Giorgione, il Pordenone fecero, se così posso esprimermi, più largamente pittoresco, ma non già più conforme alla verità viva mai.

Ma se nell' epoca dei Bellini, i grandi artisti veneravano come miniera di sapere le ricordate pitture, perchè poi noi, orgogliosi quanto piccini nepoti di quegli avi giganteschi, non le degniamo che d' uno sguardo sfuggevole, consigliato spesso più da vana curiosità di sfaccendato *turista*, che da profondo desiderio d' apparar l' arte sui monumenti che possono insegnarla da senno? Perchè io domandavo? appunto perchè siamo orgogliosi e piccini; e coll'orgoglio e colla gretta picciolezza ci vien la credenza (ahi! quanto lontana dal vero) di saperne tanto da poter irridere al merito degli avi, da poter, quasi maestri, trascurarne lo studio. Negligenza veramente dolorosa agli amici veri dell' arte italiana, vergognosa agli abili, che avrebbero modo di trarre da que' modelli giovamento grandissimo.

A questa colpevole noncuranza toccherà a voi, o Giovani, il far riparo, portandovi spesso dinanzi a quegli egregi dipinti, e tentando d' indovinarne i magisteri insigni. — Quanto onorevole e vantaggioso per voi, se profittando del tempo

(1) *De laudibus Patavii:* nel vol. XXIV della gran raccolta del Muratori *Rerum italicarum scriptores.*

destinato a riposo de' vostri studii, vi recaste colà, avendo a compagne tavolozza e cartella, per trarne preziosi canoni di colore, di chiaroscuro, di forma; e con tali guide apprendere a ritrarre sul naturale (norma de' vostri passi), il semplice, l' affettuoso, l' evidente!

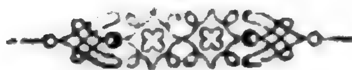
L' Angelico sarà il soggetto della futura lezione.

BIBLIOGRAFIA.

MONTALEMBERT. — *Du vandalisme et du catholicisme dans l' art.* — (Parigi, 1839. V. pag. 120 e seg.).

FÖRSTER. — *Wandgemälde der S. Georgenkapelle zu Padua.* — (Berlino, 1841 con 14 tav. in rame).

N. B. Io ne pubblicai una traduzione con aggiunte portante il titolo: *I dipinti della cappella di s. Giorgio in Padova illustrati dal dott. Ernesto Förster, traduzione dal tedesco di Pietro Estense Selvatico con note ed aggiunte del traduttore.* — (Padova, 1846).



DUODECIMA LEZIONE.

Giovanni da Fiesole detto il Beato Angelico.

nato nel 1388, *morto nel* 1455.

È da pochissimo tempo che Giovanni da Fiesole, il principe de' pittori mistici, l'uomo che per la serafica bellezza delle opere e per la santità della vita ebbe nome di Beato Angelico, vien registrato dagli storici dell'arte e dagli artisti come uno de' più grandi luminari della pittura italiana. Nè è da far le maraviglie di sì lunga negligenza. Poco dopo il fiorire di questo sommo, il paganesimo irruppe in tutti gli ordini della società civile; in politica col rinnovamento di tirannidi emule a quelle de' romani imperatori, in letteratura collo studio esclusivo de'classici, nell'arte coll'idoleggiamento della mitologia, della nudità, del volgare naturalismo. Fatte pagane le idee, quindi condotte ad essere dominatrici della pubblica opinione, valsero a screditare uomini e cose portanti il marchio sublime della civiltà cristiana.

Il Beato Angelico ebbe l'onore di venir confuso nella proscrizione che ravviluppò ad un tempo le costituzioni so-

ciali dell'evo medio, e quella poesia cavalleresca che l'Europa per sì lunga età affascinò; ed infine, quell'arte sì efficacemente inspirata dai misteri e dalle tradizioni del cristianesimo. Ma oggidì che lo spirito umano ferma attento lo sguardo sulle età mezzane, perchè vi scorge la culla, e spesso lo sviluppo di quella civiltà, la quale fra varie oscillazioni di fortuna mira a far l'uomo migliore: oggidì che molti artisti s'avvidero quanto tornasse lor vantaggioso rinverginarsi a quell'arte severa, che fu come veste alle idee di epoche in cui la fede non era un nome vano, l'artista beatificato riprese a poco a poco il posto d'onore che gli aveano assegnato i contemporanei (1).

Nato a Mugello poco lunge da Firenze intorno al 1388, prese a ventun'anno in Fiesole l'abito dell'ordine de' predicatori, fondato da s. Domenico. Venne poco dopo a Firenze ov' entrò nel convento di s. Marco, in quell'illustre casa, cioè, che dovea più tardi animare la penna e la fulminea parola del Savonarola, e rinfocare il pennello di fra Bartolomeo. Fu là che l'Angelico cominciò a consecrarsi tutto alla pittura.

(1) Intanto ch'io correggevo le bozze di questo foglio, mi venne veduto u[n] opuscolo recentemente pubblicato da quell'eletto ingegno di Giuseppe Monge[ri] sopra una tavola del B. Angelico nella chiesa di s. Alessandro di Brescia, e poich[è] in esso sono raffermati e meglio svolti questi concetti miei, stimo non sarà disca[ro] al lettore ch'io ne riporti un brano.

» Ciò che sorse (dic'egli) a maggiormente infuocare questo ardore di resta[u]- » razione, furono gli studii storici intorno alle età mezzane, così mal compre[se] » dall'audace materialismo degli enciclopedisti, e le ricerche archeologiche s[ul] » simbolismo cristiano, frutto di questi ultimi anni. Per riconoscere quale rivolg[i]- » mento siasi operato sotto l'impulso di questi principii, anche nei meno educ[ati] » all'arte, basti il ricordarci che i nostri buoni padri, dinanzi ai lavori dei som[mi] » maestri che prepararono la venuta dell'Urbinate, non esitavano ridendo, di n[o]- » tarne le stranezze, le improprietà, gli anacronismi d'ogni specie, e li metteva[no] » senza più in conto del capriccio dell'artefice, non sapendo sceverare quanto e[ra] » conseguenza dell'ignoranza dei tempi, da quello che l'osservanza delle tradizio[ni] » iconografiche esigeva ecc. »

Ignorasi chi in que'primi anni lo instruisse nell'arte, ma è ben probabile che fosse qualcuno bene addentro nella miniatura, perchè allora quasi tutti cominciavano il lor tirocinio dallo alluminar codici o libri corali; esercizio in quell'età necessario, pel gran numero che bisognava fornirne a chiese e a conventi. Che il nostro artista in miniature riescisse valente, è da argomentarsi, vedendo come il Vasari ricordi *due grandissimi libri miniati divinamente* da lui pel duomo fiorentino, i quali però ora più non si veggono.

Nè si creda che avendo i pittori di quell'epoca il primo latte dai miniatori, poco fossero in grado d'avanzarsi nei più astrusi magisteri dell'arte, giacchè le miniature di quell'età voleansi condotte con tanta finezza di mano e tanta scienza di forma e di colorito, che bisognava essere artisti di vaglia per farne uscir cosa buona. Le stesse tradizioni di questo ramo della pittura, le vicende percorse, i vasti argomenti tentati, lo portarono passo passo ad un'altezza di pensiero, ad una squisitezza di esecuzione, impossibile ai mediocri, e invece retaggio di chi è molto addestrato nell'arte.

Nata fra le riottose vicende delle irruzioni barbariche, cresciuta romita romita nella pace de'chiostri, alimentata dalla lettura di pie leggende e dalle salmodie de'monaci, la miniatura addolciva la solitudine loro, pasceva la lor pietà, facea preziosi i codici ove e l'antico sapere e i veri evangelici raccoglievansi. Improntatasi dell'affetto mistico proprio alla vita contemplativa, essa abbellivasi coi lanci della biblica poesia e colla mite semplicità del miracolo; ma poi a poco a poco rinfrancata per potenza di mezzi e perizia di pratiche, avea tentato vasti argomenti, sino a farsi, nei concetti almeno, emula alla grande pittura murale. A tale elevato grado era la miniatura in Firenze, quando il Monaco di s. Marco veniavi iniziato; e sicuramente dagli squisiti magisteri al

miniare necessarii, traeva quel che di dilicato, di fino, di agile ch' è tanto pregio del suo pennello (1).

A più coraggiosa arte, e ai larghi metodi del fresco pare per altro lo educassero, o Gherardo Starnina, pittore di gajo stile, come lo dice il Lanzi, o più verisimilmente Masolino da Panicale, con cui l' Angelico tien qualche somiglianza nell' ombrare e nelle pieghe de' panni. Comunque sia, è indubitato, che se gl' insegnamenti possono avergli dato modo d' insignorirsi presto della tecnica, dovette la soave indole sua essergli maestra prima a quella ineffabile dolcezza di sentimento, a quegli angelici volti, a quella serenità celestiale di segno e di linea, che non fu se non dal suo pennello raggiunta. In lui dovea essere tale una tempera di animo, da discernere agevolmente quell' armonia che incatena insieme gli enti di cui il creato si popola, con una legge provvidenziale di amore; quel bello fecondo di leni emozioni, che pochi sentono, e sentito non sanno esprimere; pochissimi arrivano, coll' intensità continua di un pensiero credente, ad estrinsecare. La pittura, linguaggio efficace ed animatissimo, se vuole consociarsi all' estasi della mente contemplatrice, non ha mestieri di lusingare o di scuotere i sensi con forte vigoria di tinte, ovvero con grande artifizio d' ombre e di lumi; ma si colla svariata dolcezza delle linee, coll' affetto pietoso espresso dai volti, col semplice ed ingenuo atteggiare delle persone. Così essa riflette talvolta quell' arcana bellezza e quell' armonia, che sparsa e diffusa in tutte le opere della creazione, si rivela, più che in altra, nell' uomo. Quando l' artista consideri il suo pennello siccome ministro di tali emozioni, bisogna ch' egli senta nel fondo del

(1) Veggasi su ciò l'egregio lavoro dei signori Carlo e Gaetano Milanesi e Carlo Pini inserito nel vol. VI delle Vite del Vasari — edizione del Le Monnier col titolo: *Nuove indagini con documenti inediti per servire alla storia della miniatura italiana.*

suo cuore una coscienza libera da ogni fiele, una commozione continua e viva pel bene, senza il rodimento dell'orgoglio, senza il fantasma abbagliante dell'ambizione, senza il desiderio dell'oro, incitamento ai piaceri sensuali, senza quella segreta invidia ch'è consigliera continua e dell'orgoglio, e dell'ambizione, e dell'avarizia.

E tale fu l'Angelico, che nella pittura non vide se non un mezzo d'unirsi a Dio, e di effondere i sentimenti di cristiana pietà ch'egli serrava nell'anima fervente di religiosa devozione. Egli non metteva mano ai pennelli mai, se prima non avesse fatta orazione, e tanto era in lui ardente lo spirito cristiano col quale si consecrava al dipingere, che rimanea ginocchioni per tutto il tempo adoperato a colorare Gesù o la Vergine, ed ogni volta che dipingea Crocefissi rigava le guancie di lagrime. Per sì fatta maniera pareagli sacra l'arte, che ne venerava i prodotti usciti dalla sua mano, come il frutto di una ispirazione più elevata del suo stesso sentire; e avea per costume di non ritoccare, nè racconciar mai nessuna delle sue dipinture, sì invece lasciavale come erano venute di primo getto, credendo (com'ei diceva), che *tal fosse la volontà di Dio.* Cosa per altro che si avrebbe gran pena a credere, vedendo la dilicata perfezione e la finitezza dei suoi lavori, specialmente in tavola, se a spiegarla non venisse quel metodo che sempre teneano nell'operare gli artisti di quell'età.

Essi, fatto che aveano in piccolo il cartone del dipinto da condursi, consultavano il vero, poi sulle pensate linee di quegli studii, dipingevano, ajutandosi colla memoria tanto per le arie delle teste quanto per le pieghe e pel colore, giacchè abborrivano dal dipingere col modello dinanzi, ben sapendo come sia questo il modo d'infiacchiare la fantasia e d'intorbidare il sentimento con que' mille mutabili accidenti del naturale, che si oppongono al concetto ideato. Poi, ogni

cosa preparando prima a chiaroscuro, e quindi disponendo con sicurezza le masse, le forme e il partito di tutta l' opera, altro non faceano che velarla con le tinte che stimavano più attagliate. Per conseguenza il dipinto potea condursi d'un getto e senza oscillazioni, perchè tutte le trepidanze e le incertezze, così della mano che del pensiero, eransi, come a dire, estinte negli studi del cartone.

È ben chiaro, da quanto narrai, che il sommo amore portato dall' Angelico all' arte, in nulla potea nuocere all' esercizio delle monastiche virtù. Sicchè tutta l' esemplare vita sua si mantenne fedele ai tre voti sacri della regola di san Domenico. In quanto alla sua purità, basta guardare a caso, qualsiasi tra le figure uscite dal suo pennello, per andar persuasi, come nessun pensiero indegno della religione abbia potuto allignare nella candida anima sua. La sua povertà monastica gli era sì cara, che rifiutava sempre di pattuire un prezzo per le opere proprie, e distribuiva ai poveri le somme che ne ricavava. Infine l' abitudine alla obbedienza, tanto gli era connaturata, che non riceveva nè anche commissioni di lavori, se non facevasene intermediario il superiore del convento.

Fin dalla prima giovinezza abilissimo, specialmente nella tempera, in età più robusta si' lanciò tutto al fresco, riempiendo il suo monastero di s. Marco di numerose ed egregie opere condotte in questa maniera. Nel Capitolo dipinse una crocefissione con figure al vero; nel chiostro un crocefisso e cinque lunette con mezze figure, di una espressione e di una verità incomparabili; poi nelle celle de'padri una storia quasi per ciascheduna, sicchè in tutte sommano a trentadue, oltre a tre spartimenti sui muri esterni.

In un secolo in cui le ispirazioni d' un'arte venuta dal cristianesimo, costituivano parte essenziale della vita religiosa e politica, un genio pari a quello del Beato Angelico non po-

teva rimanere lungo tempo nascosto nel suo chiostro. Perciò fu da per tutto cerco con avidità, e celebrato con entusiasmo; perciò le opere sue, facendosi più numerose, acquistarono in tutta Italia grandissima popolarità. — Vasari, il cui gusto classico e materialista non poteva di certo simpatizzare con quello del mistico Fiesolano, ci conservò per altro nella vita di lui l'eco del pio esaltamento che infondevano i suoi lavori. Parlando della celebre Annunciata del convento di s. Marco, dice com'essa avesse un profilo di volto tanto *devoto, dilicato e ben fatto, che par veramente non dalle mani di uomo, ma lavorato in paradiso.* E ragionando poi del magnifico dipinto ch'era un tempo a s. Domenico di Fiesole e or conservasi al Museo di Parigi, lo accenna con parole che ben riassumono i pregi di espressiva pietà per cui sopra tanti va distinto l'Angelico.

Venuto, per l'opera che v'ho descritta, in grandissima fama il pio monaco, fu chiamato in molte chiese e conventi d'Italia per dipingervi alcuno di que'suoi devotissimi quadri; finalmente ebbe l'onore d'essere invitato dal papa Nicolò V a Roma per condurvi a fresco e quella cappella del Sagramento che fu poi rovinata da Paolo III per dare maggiore assestamento a non so che scala, e quelle storie di s. Stefano e di s. Lorenzo martiri, che in altra cappelletta conservansi anche oggidì nel Vaticano.

« E perchè al Pontefice (è il Vasari che parla) parve » fra Giovanni, siccome egli era veramente, persona di san» tissima vita, quieta e modesta, vacando in quel tempo l'ar» civescovado di Firenze, l'avea giudicato degno di quel gra» do. Quando intendendo ciò il detto frate, supplicò a Sua » Santità che provvedesse d'un altro, perciocchè non si sen» tiva atto a governar popoli; ma che avendo la sua reli» gione un frate amorevole de' poveri, dottissimo di governo » e timorato di Dio, sarebbe in lui molto meglio quella di-

» gnità collocata, che in sè. Il papa, sentendo ciò e ricordan-
» dosi che quello che diceva era vero, gli fece la grazia libe-
» ramente; e così fu fatto arcivescovo di Firenze frate An-
» tonino dell'Ordine de' Predicatori, uomo veramente per san-
» tità e dottrina chiarissimo. »

E poichè io v'ho riportato questo passo, che vale a mostrare quanto anche nell'età del Vasari fosse l'Angelico riverito e come artista e come uomo, permettetemi ch'io chiuda questa breve notizia biografica di lui con la stupenda etopea che ne lasciò il citato aretino biografo, testimonianza non sospetta, perchè e colle opere e cogli scritti si mostrò tanto avverso alle idee e alle dottrine dell'Angelico. — « Fu
» fra Giovanni semplice uomo e santissimo ne' suoi costumi.
» Schivò tutte azioni del mondo, e puramente e santamente
» vivendo, fu de' poveri tanto amico, quanto penso che sia
» ora l'anima sua del cielo. Si esercitò continuamente nella
» pittura, nè mai volle lavorare altre cose che per i Santi.
» Potette esser ricco e non se ne curò; anzi usava dire che
» la vera ricchezza non è altro che contentarsi del poco. Po-
» tette comandare a molti e nol volle, dicendo essere men
» fatica e manco errore ubbidire altrui. Fu in suo arbitrio
» aver dignità, nei frati e fuori, e non le stimò; affermando
» non cercare altre dignità che cercare di fuggire l'inferno
» ed accostarsi al paradiso... Fu umanissimo e sobrio, e
» castamente vivendo, dai lacci del mondo si sciolse; usan-
» do spesse fiate di dire, che chi faceva quest'arte, aveva bi-
» sogno di quiete e di vivere senza pensieri; e chi fa cose
» di Cristo con Cristo deve star sempre. Non fu mai veduto
» in collera tra frati, il che grandissima cosa e quasi impos-
» sibile mi pare a credere; e sogghignando semplicemente
» aveva in costume di ammonire gli amici. Con amorevolez-
» za incredibile a chiunque ricercava opere da lui, diceva,
» che ne facesse essere contento il priore, e che poi non man-

» cherebbe. Insomma fu questo non mai abbastanza lodato » padre in tutte le opere e ragionamenti suoi umilissimo e » modesto, e nelle sue pitture facile e devoto, ed i Santi che » egli dipinse hanno più aria e somiglianza di Santi, che non » quelli di qualunque altro. » Sin qui il Vasari.

Sebbene io mi sia proposto in queste lezioni di non entrare in particolari biografici sopra gli artisti di cui deggio parlare, pure ho stimato non disutile fare una eccezione rispetto all'Angelico; imperocchè i fatti della piissima vita sua servono a spiegare la santità di paradiso che traspira da'suoi dipinti, e raffermano come coloro i quali bramano manifestare nelle opere loro celeste purezza, non possano giungervi perfettamente, quando non sentano nell'animo lo intuito religioso; imperciocchè l'arte (e sia essa sotto veste di pittura, di poesia, di musica o di plastica) non vale ad imprimere compiuta ed efficace sugli altri un'idea, se non quando quest'idea sia fermamente sentita e venerata dall'anima.

Or che abbiamo visto l'uomo riflettere sull'artista, l'artista sull'uomo, osserviamo il pittore soltanto, ed analizziamo alcune fra le sue opere.

Cominciamo da quelle che ingemmano la galleria dell'Accademia fiorentina, fra cui prevalente alle altre è la tavola figurante il Giudizio finale; soggetto all'Angelico favorito, perchè quattro volte lo colorò, che si conosca, e sempre con *quella celestiale soavità d'immagini senza eguali nè prima nè dopo di lui* (1). Il Signore è seduto sulla sua gloria colle braccia stese. La man destra si drizza agli eletti in atto d'invitarli ad entrare nel suo regno, la sinistra volta a'dannati, s'abbassa, indicando com'essi cadranno condannati dall'ira del Sommo. Ma quest'ira è quella d'un Dio misericorde, in cui nulla traspare dell'impeto corrucciato a

(1) Le parole in corsivo son tolte dal bell'articolo del Mongeri citato alla pag. 300.

cui la collera spinge l' uomo. Egli sta nel centro d'una nube di Serafini disposta a guisa di mandorla (forma rituale a cagione della Trinità di cui questo frutto nel medio evo era il simbolo). Intorno a que'Serafini vedesi foggiata in elissi concentrica la gerarchia celeste adorante il Santo de' Santi. A' piedi del Cristo un angelo drizza la croce trionfante, e due altri suonano ancora le trombe che ruppero l' alto sonno di morte agli umani. Alla destra del Redentore, Maria coperta d' una lunga veste, tiene le mani timidamente conserte sul petto, mentre leva verso il figlio un delizioso sguardo d'amore e di preghiera, in favore dei mortali. Alla sinistra il Precursore presenta al giudice supremo l'agnello simbolico, quasi volesse con quell'emblema di pace acquietarne le ire. Dietro la Regina degli Angeli ed il maggior de' Santi sulla stessa linea, stanno in due ordini sui loro troni, i Patriarchi, gli Apostoli ed i principali Santi, i quali pur tutti essendo compostamente seduti, manifestano minime sì ma pur differenze nelle pose loro, e s'atteggiano a seconda del carattere ch' è ad essi particolare. Giuseppe, in atto umile, sta a fianco di Maria, quasi senta il bisogno d' esser da lei protetto ; Pietro grave, qual si conviene al principe degli apostoli e al capo della Chiesa terrestre, tiene in mano le sante chiavi. Paolo non ha bisogno della spada per chiarirsi l' antesignano della Chiesa militante. Mosè rivela il severo legislatore, Davidde il pentito poeta dell' Arca sacra ; Francesco il mistico adorator del Signore ; Stefano il pio che incontra lietamente il martirio. Leggiere nuvole velano i loro piedi, e lunghi raggi di foco splendono intorno ad essi, perchè essi son già nel seno della gloria celeste.

Tutto questo rispetto alla composizione ; che se poi guardiamo una ad una le teste di que' Santi e di que' Patriarchi, quanta e quale n' è la bellezza tipica, e la beatitudine calma e serena, sì mirabilmente contemperata col sup-

plice rispetto verso la divina giustizia? L'immaginazione la più esigente è vinta dinanzi a que' capilavori, tanto che pare, come ben dice il Vasari stesso, che *le anime benedette non possono essere altrimenti nel cielo.*

La parte inferiore del quadro che presenta gli eletti ed i reprobi, non risponde forse al merito della testè descritta. Lo che prova come l'Angelico, potentissimo ad elevarsi alle idee celesti, poco valesse a rappresentare atti terreni, in cui è indispensabile mostrare la maggior perizia nella forma.

Altro dipinto dell'Angelico che giova a mettere in aperto le elevate prerogative di questo santo pittore, è la tavola nella stessa Accademia in cui è figurata la Madonna in trono con varii Santi che l'attorniano, i quali compresi da profonda venerazione verso la Madre Divina, si atteggiano in movenze naturalissime e piene di dolcezza.

Gli osservatori volgari troverebbero forse in quelle movenze un non so che di freddo, ma l'Angelico, come tutti i buoni trecentisti suoi coevi, non credeva che dallo sforzato ardimento di un' azione, dal contorto piegarsi della persona, potesse venirne sentimento di devota mansuetudine, o vita di mite affetto; perchè ben sapeva che dove è pura la carità, profondo e contemplativo l'amore, ivi i sentimenti si raccentrano nel volto, nè si sperdono a far dell'uomo un ballerino od un saltatore. Di queste dotte sconcezze sono larghi i michelangioleschi, i carracceschi e tutta quella immensa coorte, non ancora nè morta nè infiacchita pur troppo, degli effettisti, i quali stimavano e stimano di aver tocco l'apice dell'arte, abbagliando con brillanti colori e mosse sgangherate, ma quanto parlino al cuore, ve lo dice l'indifferenza che rimane anche nei profani all'arte, dopo averne ammirato o, a meglio dire, tollerato il barbaglio.

Fra le tavolette di questa collezione, una per certo delle più belle è quella che presenta l'adorazione de'Magi. Non mai

forse l' Angelico dipinse con pari finitezza nè compose con più toccante evidenza d' affetto. Che se la Vergine è stupenda per candida purezza di linee, spiccano poi in tutta la scena la devozione, il raccoglimento, lo stupore; e nei volti si rivela una dolce commozione che solo potè essere espressa da chi profondamente la sentiva. Particolarmente degno di considerazione è l' episodio di quel vecchio Re che stringe le braccia di s. Giuseppe quasi gli fosse amico o parente. Questo gruppo è pensato e disegnato con una semplicità ed una verità senza pari, e la confusione del marito di Maria all' insolito amplesso, è resa evidente con una rara finezza.

Sublime è la fuga in Egitto per severa mestizia di concetto. Nella donna divina che stringe amorosamente il perseguitato bambino, si legge l' ansia inquietezza della madre, e il presentimento della Santa che ripensa alle future angoscie del suo figliuolo. Siccome ente sopra natura, ella siede lieve lieve, quasi spirito del Signore, su quell' asinello che nel celere passo e nel muso anelante, par come sospinto da forza superna. Nè meglio poteasi questa celeste predestinazione dipingere nel Giuseppe, che anch' esso inquieto nell' animo, e curante dei non ancora ben fuggiti pericoli, va e va, silente, al comandato viaggio. Tutto, tutto in questa mirabile figura, come nell' intera composizione, svela il versetto del Vangelo, ove l' Angelo dice a Giuseppe: *Surge, accipe puerum et matrem ejus, et fuge in Ægyptum.* — Quanta differenza fra la eccelsa divinità di questo pensamento e quelle volgari *Fughe in Egitto* che ci regalarono i pittori del pretto naturalismo, contenti spesso di figurarci la Donna dei dolori e dell'affetto, l' *umile ed alta più che creatura*, sotto le sembianze d' una tonda e ben tarchiata balia che va col suo grugnolante bamboccio al mercato, sopra il ciuco che porta i sacchi al mulino!

V'ha chi affermò, che solo nei soggetti di profonda aspirazione religiosa era grande l'Angelico, ma ove mondane cu-

pidigie e passioni dovea egli dipingere, l'uomo fuor del secolo, non sapeva esprimere le corruttele del secolo. — Il più delle volte concedo essere ciò vero, ma non sempre, e ce ne dà spiccata prova una delle tavolette ricordate, in cui sta espresso, con inestimabile forza d'evidenza, il *Tradimento di Giuda.* — Sette figure di sacerdoti stanno intorno ad uno fra essi, il quale sborsa all' iniquo i trenta danari, prezzo del sangue di Gesù. Benchè nel ghigno di quel compratore scellerato si scorga la colpa, pure (e questa è finezza di pensiero accortissima) egli si mostra inorridito dell'esecrabile traditore, sicchè lo sogguarda in faccia con ribrezzo, e se ne tien discosto colla persona, quasi temesse di contaminarsi al tocco dell' infame. Così manifestò bellamente l' artista, come persino al malvagio sia cosa esecranda la persona del traditore. E chi meglio dell' Angelico effigiò Giuda ? Il suo atto è come d'uomo impaziente di togliersi al vituperoso traffico ; lo sguardo di lui erra incerto, come quello d' ogni colpevole. Bello poi è il vedere come l' artista sapesse colorirlo e nel volto e nei panni, perchè a primo aspetto si leggesse in quella figura un non so che di satanico. La faccia ha livida, nera la veste, nero il mantello, nera la calzatura. E anche questa è potenza somma di pensamento, perchè le apparenze materiali collegate ad un' idea, giovano in sommo grado a farla più evidente e più efficace nell' animo.

Fra queste tavole merita particolare attenzione una scena di affetto quietamente pietoso, l'*orazione di Gesù nell'Orto.* Il Salvatore, bello di maestà dolorosa e di pietà reverente, prega fra mezzo a malinconico paese, tanto sapeva l' Angelico come dagli aspetti or tristi or lieti della natura vegetale, ne venga maggior tristezza o letizia al concetto figurato. I tre discepoli al basso, con somma naturalezza posati, dormono d' un sonno quasi pensoso, sicchè par sognino i dolori del loro maestro. Pietro (figura maestrevole anche per dise-

gno) nasconde fra le ginocchia la testa, nè sai ben se l'opprima la stanchezza del letargo o dell' affannoso pensiero.

Bene disse il p. Vincenzo Marchese, che dell' Angelico stese una accuratissima vita, come esso in nessun' altra opera meglio splenda per bellezza d' immagini, copia e fecondità di concepimenti, tenere e devote considerazioni, e tal fiata eziandio per eleganza di forme, quanto ne' freschi numerosi (40 di numero) ch' egli colorava pel suo convento di san Marco (1).

Se non avessi di troppo allungata questa lezione, e se molto non mi rimanesse ancora a dir dell' Angelico, vorrei qui stendermi a notar le bellezze di queste composizioni del convento di s. Marco. Vorrei mostrarvi nella Trasfigurazione la eccelsa sublimità del Divino che sul Taborre allarga le braccia, quasi a mostrare la futura diffusione del Vangelo, e vola trasumanato in grembo del Padre. — Vorrei parlarvi della Resurrezione ove stanno comprese di santa maraviglia quelle tre donne insignemente drappeggiate, e quell' Angelo di bellezza veramente angelica che fa nel dignitoso cenno della mano presentire la grande parola *surrexit, non est hic*. — Vorrei dirvi di quella Vergine Annunciata devotissima che s' inchina con raccolta pietà dinanzi al messo del Signore. — Vorrei toccarvi del Cristo liberante i Padri dal limbo, ove le turbe sprigionate manifestano un moto di corsa a cui par le spinga il decreto di Dio. — Vorrei additarvi una ad una le

(1) Questi dipinti mirabili vennero da non molto egregiamente incisi in Firenze dagli allievi del profess. Perfetti, uomo veramente benemerito dell' Italia e dell' arte, perchè seppe ridonarci la corretta incisione dei Mantegna e dei Marcantonii, portando la maniera detta *di mezza macchia*, a farsi fedele riproduttrice di molti capilavori posseduti dalla fortunata Firenze, e così giunse a porre sotto gli occhi degli artisti assai ben tradotte le gemme dell' Angelico, di Giotto, del Perugino. Onore a lui, onore a que' suoi discepoli valentissimi, che in pochi anni di studi, quasi uguagliarono quanto in tal genere sa darci Germania, da molto e molto tempo famosa nell' intaglio di mezza macchia.

bellezze di forma e di sentimento che spiccano da quella Madonna fra s. Domenico ed altro santo, in cui non sai ben dire se più sia da lodarsi la dolce malinconia del volto o la rara perfezione delle pieghe; e finalmente vorrei tentar di condurvi in quel pensiero elevatissimo del Cristo entro al Pretorio, in cui la grande anima dell'Angelico intese a simbolicamente mostrarci i dolori dal Salvatore durati, ma più che nei freddi seguacoli dell'emblema, seppe, come tutti gli intelletti potenti, manifestarli nella sublime dignità, nella mesta rassegnazione del Giusto, che

Volle l'onte e dell'anima il duolo,
E le angoscie di morte sentire,
E il terror che seconda il fallire,
Ei che mai non conobbe il fallir.

Ma se il tempo mi manca alle riflessioni che quest'opere insigni fornirebbero, ho il ben raccertato conforto di sapere come non ne abbiate mestieri, perchè fatti veggenti da una savia educazione nell'arte, siete in grado da soli di riconoscere il merito eminente di queste composizioni, e vorrete, ne son certo, farle tema de' vostri studi.

Egli è perciò ch'io stimo possa tornarvi più utile stringer qui il mio discorso a noverarvi sinteticamente i pregi sommi che onorano l'altissimo ingegno del Fiesolano, sì nella composizione che nello avvivamento degli effetti religiosi, parte sulla quale non teme confronti, ed a cui qualche errore di forma, non è macchia che valga a scemare bellezza.

E per cominciare dalla composizione, questo soave artista mostra in tal ramo quel senso modestamente quieto ch'è pregio di ogni sua linea. I gruppi dispone con varietà, ma con varietà parca, e direi quasi, temente di far apparir l'artificio: non cerca contrasti, non forme piramidali, non indu-

strie di difficile magistero. Nel guardare alle scene de' suoi dipinti, si direbbe di aver d'innanzi una compagnia di buone genti, in cui non penetrò mai impeto di violente e volgari passioni. Il personaggio principale è sempre distinto bene, ma non coi soliti mezzi artificiali di panni più degli altri appariscenti, di atti più eroici, di spazii lasciati liberi d'intorno a lui, perchè egli campeggi da solo. Simili stratagemmi, proprii de'mediocri, e consigliati solo dalla brama ardente di far effetto ad ogni costo, non poteano venir in mente all' anima semplice dell' Angelico; a quell'anima che sentiva del vero le meste e dolci armonie.

Nel disegno egli comparisce sempre naturale, ma non sempre corretto, nel senso che suol darsi d'ordinario a questa parola; vale a dire l'insieme e le parti delle sue figure, non si mostrano così irreprensibili come nelle belle opere greche: qualche gamba è mal segnata, qualche braccio non si appicca bene all' omero; ma che vale? se il moto è sempre giusto, la movenza sempre rivelante il concetto; se ciascheduna figura concorre mirabilmente a far più spiccato il tema rappresentato?

Ove mostrasi sommo è nell' espressione dei volti come nel getto delle pieghe. E per toccar della prima di tali doti, chi delineò fisonomie più pure, più sante, più accese di amorosa pietà? chi effigiò meglio il pianto, il desiderio, la compassione, e tutti questi affetti coi tipi che meglio ad essi poteano attagliarsi? Paragonando una all' altra quelle sue così belle e così vive teste, si scorge com' egli avesse osservato essere ogni uomo condotto o dalla natura, o dal potente impero della educazione, o dal più potente dell'abitudine, a sentire di preferenza con maggior vigoria una data passione e quindi ad andar distinto da un altro uomo per un deciso carattere, il quale costituisce ciò che d'ordinario suol chiamarsi *temperamento*. Egli avea compreso, come ad un deter-

minato sentimento dell' animo, si conformi d' ordinario una abituale apparenza di volto, e quindi come sia necessario all' artista il ben fissare questi segni esteriori, affine di trasfondere netta l' idea dell' affetto o della passione, ch' egli intende far esprimere da' suoi personaggi.

È degno d' essere osservato come l' Angelico miri sempre nelle sue teste a tener breve la parte inferiore, a far primeggiare la più alta. Per certo, codesto sistema gli fu consigliato dalla considerazione, che le fisonomie più nobili sono quelle le quali appariscono di tal guisa disposte, giacchè se il naso è troppo corto, o piuttosto se molta è la distanza da questo al confine ultimo del mento, ne escono i tratti sgradevoli dell' ignobilità. Di solito segna egli gli occhi piccoli, anzichè grandi; e ciò per far comparire più grandiosi i volti, e meglio raggiungere quella mitezza di sguardi di cui egli tanto piaccasi; mitezza che di raro traspare dall' occhio pieno e grosso, il quale essendo speciale al collerico od al voluttuoso, è specchio d'anime che mal possono manifestare quella calma contemplativa, la quale è pensiero dominante nelle composizioni dell' Angelico.

Ma chi potrà far mai pieghe più vere, più armoniose, più ben gittate di questo santo pittore? Oh di certo nessuno! Da esse non trapela mai quella fatal *marionetta* del manichino: in esse non ombra di spilla che tiri su una falda, ne fermi un' altra, ne acconci una terza, colla stramba intenzione che il partito faccia, quel che certuni chiamano, bene. In esse spicca sempre il panno portato dall' uomo vivo, senza sforzo, senza convenzione, senza que' getti teatrali che convertono i personaggi di un quadro, in tanti corifei da opera seria.

Poi in quelle drapperie è mirabile la simmetria, l' andamento geometrico, il bel contrasto degli angoli. Quando, per esempio, in una sua figura vuol mostrare un Angelo volante, tutte le pieghe inferiori della veste corrono concen-

triche dal busto al piede con linee dolcemente curve e continue, perchè il concentramento di tanti angoli acuti, chiusi da lati prolungatissimi, sveli meglio il modo agile, pronto, uniforme, proprio ad un ente sopra natura che è destinato a volare. Se invece pone una figura seduta, nulla fa nelle drapperie di rotto o di accartocciato. Tutto ciò non è nè maniera nè convenzione; tutto ciò venne in lui dall'aver profondamente osservato il vero; imperocchè quando l'uomo serra animo mite e sente dentro da sè dolce l'affetto, anche i suoi moti conforma a questa mitezza, e per conseguenza, sia che s'inginocchi pregante o sieda meditabondo, ciò fa con atti così calmi, che non giunge a sconciare mai o a brancicare le vesti. Ma volete andar convinti quanto grande fosse la scienza dell'Angelico nel piegare? Provatevi per un momento a spostar una sola tra le falde delle sue drapperie, e vedrete come ne andrà sconciamente sbilanciata tutta la figura.

Rispetto al chiaroscuro non manifesta nè il sapere, nè la giusta distribuzione delle masse ombrate, che fecero sommo il Masaccio e più tardi l'Urbinate. Pare ch'egli questa parte della pittura considerasse un mezzo a far tondeggiare ciascheduna figura e staccarla dall'altre, anzichè un debito di foggiare il gioco della luce sui corpi a seconda del vero. Egli è per questo che non mai si vale di forti sbattimenti, mai non pone masse largamente scure a contrasto di piazze chiare, in una parola non si diparte mai dal chiaroscuro giottesco, ch'egli però ammigliora colla molta dolcezza e trasparenza delle sue ombre.

Nel colore, senza emulare la succosa intonazione dell'Avanzi, senza neppur raggiungere la forza vibrata del Masaccio, si mostra soavemente armonico e spesso vero, specialmente ne' panni che son tinteggiati assai bene. Nei freschi appare più valente che nelle tempere, e manifesta come avesse

dato a questa maniera lo studio più coscienzioso, anche in fatto di tecnica. L'adorazione de' Magi, p. e., che sta nel convento di s. Marco entro alla famosa cella ove si raccoglieva spesso Cosimo de' Medici, è così vigorosa ed intonata nel colorito, da meritare lo studio di qualunque innamorato nei fascini della tavolozza.

Quando si esaminano diligentemente le sue tavole ed i suoi freschi dal lato tecnico, si vede chiaro come si valesse di pratiche eguali a quelle de' suoi coevi, e che furono seguite anche dalla maggior parte dei pittori del secolo susseguente. Preparava cioè finitamente ogni figura e gli accessorii a chiaroscuro, fissando nette le masse dei lumi e delle ombre, tenendo esagerati per luce i chiari, e alquanto risentite le mezze tinte e le ombre formanti piano. Lasciata quindi bene asciugare questa preparazione, velava allora ogni parte con tinte leggiere conformi al tono e al colore che avea nella mente, le stendeva su ciaschedun pezzo, indi batteva la parte velata, usando probabilmente a tal uopo d'un grosso e morbido pennello asciutto che valesse a far entrare la tinta per tutta la superficie colla più nitida eguaglianza. Lasciate asciugare anche queste velature, ricampeggiava tante volte con nuove velature, quante ne stimava necessarie a raggiungere la forza del colore locale ed il tono che si era prefisso. Così dava all'ombre una mirabile trasparenza, ai chiari vigore e luce, ed otteneva quel brillante e insieme dolce colorito che ammiriamo, non in lui solo, ma nei migliori trecentisti, e nei più dei quattrocentisti. La quale trasparenza non si guadagna di certo abbozzando a denso colore, per poi ricampeggiare a colore egualmente denso che nulla lasci trasparire delle tinte sottoposte; giacchè la trasparenza, anche nel vero, non risulta se non dai raggi luminosi delle tinte poste di sotto, che attraversando il colore steso di sopra, lo modificano e gli danno il diafano della luce.

Egli non dipinse mai le sue tavole se non a tempera, perchè i processi perfezionati della pittura ad olio o non erano peranco inventati, o non erano ancor noti agli artisti d' Italia. Quelle sue tempere però son così solide, così lucenti, così intonate, che rivaleggiano coi più energici e coi più armoniosi dipinti ad olio. Essendo le mestiche di queste tempere formate di forti glutini, e specialmente unite col tuorlo di uovo, ne veniva che fosse tolto ogni pericolo di scomporle velandole, specialmente se le velature fossero state gomme o vernici colorate, che dessero trasparenza, nello aggiungere densità ai toni locali.

Tanto era l' Angelico innamorato del metodo delle velature, che pare velasse anche a fresco. In fatti quando si esaminino diligentemente quelli numerosi di s. Marco a Firenze, non è difficile il ravvisare com' egli li avesse dipinti a mezzo fresco, poi asciutto che fosse l' intonaco, li velasse a secco, probabilmente mescolando alle tinte leggerissime di cui servivasi, il tuorlo d' uovo, o qualche altro glutine che facesse solido ed aderente il colore sovrapposto, glutine di cui io parlerò quando dovrò trattare delle pratiche speciali alla pittura a buon fresco.

Conchiudiamo dicendo, che molti dei susseguenti pittori superarono l' Angelico nella correzione del disegno, nella scienza del chiaroscuro, nella forza del colorito, negl' ingegnosi artificii della composizione, ma pochissimi nella eleganza e nella naturalezza delle drapperie, nessuno poi nella verità delle movenze e nella sublime espressione religiosa.

Io tentai nella lezione su Giotto di farvi conoscere, come disegnando voi meditatamente le opere di quel maestro, possiate apprendere a far economica la linea, severa la composizione, giuste le pose, nobili le pieghe. V' indicai, parlando dell' Avanzi, come nei dipinti di lui vi sieno norme preziose di colore e di chiaroscuro. Vi additai nella lezione presente,

come il Beato Angelico possa essere la miglior guida per salire all' ideale religioso, senza offendere verità, per disporre con getti giusti ed armonici le drapperie, per arrivare, infine, quella semplicità di placidi affetti ch' è il più difficile nell'arte del disegno, come in quella della parola.

Ma nel toccarvi dei vantaggi che potete trarre da questi tre sommi, io non intesi altrimenti che vi facciate imitatori delle maniere loro; solo intesi che nelle maniere loro impariate una via più facile e più sicura ad indovinare la semplicità del naturale. Ma, direte voi, e non varrebbe meglio a dirittura, senza sudar sulle opere d' arte, fermar sul vero subito la matita? Oh no! il giovane che s' avvia all'arte ha bisogno di affissar lo sguardo sulle scelte opere d'arte, a fine di conoscere in qual modo i valenti sapessero riprodurre la verità, e scegliere la più adatta al concetto.

In questa mia opinione concordano tutti quelli della nuova scuola, che stanchi di vedere il povero frutto conseguito, non per anni ma per secoli, dall'arte, collo studio dell' antico e colla fedele imitazione del modello, consigliano a' giovani di meditare a lungo sui trecentisti italiani. Ma essi però non arrestano qui il lor consiglio, e vanno più innanzi dicendo, tornar sommamente giovevole, dopo quei trecentisti, di studiare Raffaello pel nobile disegno, per la grazia e per la dotta composizione, il Correggio pel mirabile chiaroscuro, Tiziano per la scienza del colorire ec. ec. Confesso che a tale opinione, sebbene sostenuta da forti ingegni, non posso soscrivere. Io penso invece convenga al giovane osservare Giotto pel concetto, l' Avanzi pel colore, l' Angelico per la espressione religiosa e pel ben assestato piegare, Giovanni Bellini per la dotta maniera di rendere del vero gli effetti, il Cima per la sicura fermezza della forma e per la correzione nelle estremità, Francesco Francia per l'eleganza del contorno e per quell' accordo mirabile di questo col sentimento; indi por-

tarsi subito dopo sul vero, guardarlo sempre, continuamente, intensamente; ritrarlo in ogni movenza; ripeterlo colla memoria; considerarlo a mezzo di confronti, in tutte le possibili condizioni; ripensarlo, appurarlo colla immaginazione, e poi far di proprio, senza ingombro di rubacchiamenti, condotti sui capolavori del Sanzio e del Cadorino.

Questi colossi vorrei che fossero guardati e studiati sì, ma quando l'alunno si fosse già ben insignorito dell'arte, e non avesse bisogno di fermare in quei sommi lo sguardo, se non per apprender come essi sapessero, coll' industria di dotti artificii, ingigantire il campo dell'arte. — Questo mio pensiero io appoggio sul ragionamento in prima, poscia sui fatti. Il ragionamento mi dice, che allora quando la pittura abbandonò la casta via del trecento, la fedele impronta del vero, pregio del quattrocento, e dovette, o d'amore o di forza, farsi a decorare vaste pareti e vastissime cupole, le fu necessario adottare certe convenzioni, che sebbene al vero non conformi, pur tornavano opportune a procurare ai dipinti pronto e vivace effetto. Tale ostacolo previdero quei bravi uomini di cui parlava testè, e per rimoverlo oppongono, che la grande pittura monumentale non può venire attuata senza l'aiuto di queste convenzioni, le quali appunto costituiscono le modalità adottate da ciaschedun pittore per dar grandezza e gagliardia all'opere proprie. Le quali modalità valgono a formare quell'aggregato di peculiari maniere, che forma lo stile originale di ciaschedun artista. Esser quindi forza che esse si riproducano in ogni dipinto suo, siccome quelle che sono ingenerate dalla sua abituale maniera di sentire e di operare: perciò aver avuto convenzioni, ch'è a quanto dire, maniere proprie, Tiziano, Correggio e Raffaello medesimo; nè per questo nessuno osar d'affermare essere quei sovrani artisti, viziati. Tale discorso è ottimo, ma racchiude, secondo il parer mio, un error capitale, quando vogliamo con esso persuadere a' giovani di educarsi

su quei modelli. Imperciocchè, se vero è che quei modelli dovessero falseggiare il vero o schianzarlo di convenzioni, per giungere ai grandi effetti della pittura monumentale, ne verrà di conseguenza, che i giovani non ancora bene impratichiti dei grandi mezzi dell'arte, facendosi a copiare quegli esemplari siccome eccellente via a comprendere le meraviglie del vero, dal vero sempre più si dilunghino e non imparino invece che le convenzioni. Or dunque, essendo importantissimo che il giovane si tenga da queste convenzioni lontano, gioverà ch'egli non guasti il buon seme attinto dai trecentisti con forme e modi che più o meno dalla verità si dipartono.

E in quanto ai fatti che mi raffermano in questo pensiero, eccovene alcuni che valgono a dare suggello di certezza al concetto mio. Nessuno ammirò più, nessuno studiò meglio e Giotto e l' Angelico del Cornelius, uno per certo dei più vasti e de' più forti ingegni dell'odierna Germania artistica. Ma egli male avvisatamente pensò, che convenisse rallargar la maniera, studiando del pari Raffaello e Michelangelo. Che ne avvenne? Quello che chiunque sia stato a Monaco può aver conosciuto da sè, senza bisogno di glossatori, vale a dire ch'egli desse in esagerazioni, ch'egli guastasse spesso anche i più nobili pensieri con una forma macchinosa e decorativa, e quindi tutta convenzionale. — Thorwaldsen fu, durante tutta l'onorevole sua vita, profondamente innamorato dei sommi trecentisti, e li studiò con amore; ma egli con pari venerazione s'affissava nel bell'antico, idolatrava le maniere del Sanzio. Ora il sommo Danese die' talvolta nel freddo, più spesso (per amor del grandioso e dell'ideale) non estrinsecò con verità l'affetto, e quindi, ad esempio, nel monumento di Pio VII alla Basilica Vaticana (che, se inspirato dalle serafiche figure dei trecentisti, sarebbe riuscito tanto bello e tanto degno di quel Pontefice veramente pio) cadde nel comune, nel gelido, nell'insignificante. Enrico Hess fu sicuramente, finora, il centro

più luminoso di quella pura scuola germanica che, coll' insistente studio sul trecento italiano, purgò le antiche colpe del barocchismo de' pittori tedeschi del secento. Ma egli, innamoratosi della forma egregia dell'Urbinate, volle riprodurla nelle sue opere, anche coi difetti suoi stessi, e quindi nelle attaccature del metacarpo, nei gastroenemii, nei deltoidi, è forse men corretto di quello sarebbe, se avesse lasciata indenne la propria individualità ; nè la avesse invescata nella imitazione di un grande, anzichè consecrarla tutta allo studio del vero.

Vedete dunque quali sinistri effetti abbia portato all'arte questa ecletica tramescolanza di studi sugli autori del trecento e del quattrocento e insieme su quelli del cinquecento avanzato: mentre, per lo contrario, gli artisti, i quali avvisarono di prepararsi all'osservazione del vero, colla guida di Giotto, dell'Angelico e dei quattrocentisti più castigati, si tennero sempre lontani dalle esagerazioni come dalle incertezze. E valgano per tutti Steinle, Owerbeck, Orseil, Flandrin, i quali dai trecentisti imparando la maniera di considerare il vero e di riprodurlo con semplicità, diventarono i pittori più espressivi e più corretti (per quanto a me pare) che or vanti Germania e Francia nei soggetti religiosi. — E così dovea essere; imperocchè studiando sui trecentisti, non potevano da quelli attingere vizii di convenzione, perchè in essi, quando difetto v'è, non è già quello di aver esagerato od assestato in modo arbitrario la forma, ma di non aver saputo intieramente raggiungerla o completarla. Guardiamo, p. e., ad una mano dell' Angelico, ella non sarà nè bella nè corretta, ma farà ad evidenza dimostro il sentimento del vero nell' insieme : guardiamo invece alle mani, ma più alle attaccature di quelle in Raffaello, e vedremo come sieno spesso risentite nei capi inferiori del radio e del cubito, ove s'appicca il carpo, come il *thenar* comparisca talvolta gonfio, come l'ultima falange del pollice di so-

vente s'accartocci. Prendiamo (per dire altro esempio) le pieghe dell' Angelico sempre gentili, fine, gettate con insigne intelligenza della sottoposta forma umana, e confrontiamole con quelle della donna in ischiena nella Trasfigurazione, le quali, sebbene stupende per artificio d'occhi e di seni, e per egregia esecuzione, rivelano in ogni linea un assestamento artificiato, che se giova al pittoresco di quella bella figura, ne scema la naturalezza, e nuoce all' idea di una madre dolorata per le sofferenze del figlio.

Con queste osservazioni, che molti, lo so, appunteranno di temerarie e peggio, io non intendo scemare menomamente al merito incomparabile dell' immenso artista; intendo solo porre in guardia voi, Giovani, da quell'adorazione cieca verso i grandi, che trascina a riprodurre i loro errori, senza dar forza a conquistare l'abilità di arrivarne le bellezze.

Che se quelli che uniscono lo studio dei trecentisti con l'altro del Sanzio, prima d' insignorirsi del vero, possono facilmente uscire del seminato, che dovremo poi dire di coloro, i quali, escludendo la pura via de' trecentisti e poco badando al naturale, vorrebbero che si guardasse soltanto nell'Urbinate? I fatti son là a darci prova e riprova come in tale consiglio si chiuda il più grave degli errori. Da che il sommo uomo fu tolto immaturamente all'arte, di cui egli fu supremo onore, tutti gli artisti di potente ingegno si posero assiduamente a ricopiarlo, e pur buttarono l'arte nel barocco, nel convenzionale, nel falso; nè giunsero mai ad andar vicino ai pregi di lui. Giulio Romano, che non era un dappoco, pur avendo aiutato il maestro nelle grandi opere vaticane, ed in molti altri dipinti, non seppe darci di suo che i Giganti del Te a Mantova, i quali quanto sieno degni d'ammirazione lascio dire a chi ha fior di senno. Pierino del Vaga, pupilla dell' Urbinate, snaturò la natura negli sconvolti figuroni delle sale Doria a Genova. Il Bernini, intelletto gigante, disegnò per dieci anni con-

tinui le opere di Raffaello, e che gli valse? Le sue pieghe a scogli, le sue ossa contorte, la floscia cascaggine de' suoi muscoli, vi mostrano quale purezza di stile egli ne cavasse. Luca Giordano avea tante volte copiate le cose del Sanzio, che ne riproduceva a memoria le composizioni, le drapperie, le teste, e vi avete, pur troppo, in quest'Accademia un saggio della sua correzione. Il cav. d'Arpino quando non avea altro che fare, ripeteva col pennello i dipinti delle logge vaticane, e riuscì quel decomposto manierista che mette schifo a guardarlo. Infiniti di quell'età, la cui schiera va chiusa dal Maratta e dal Battoni, altro non fecero ch'affaticarsi indefessamente sulle stupende figure delle camere vaticane, nè per questo riuscirono meno corrotti. Il Camuccini, a'nostri giorni, consumò mezza la vita a studiare l'Urbinate, e l'altra mezza ad esagerarne i concetti, a rinzeppare di tumidezze le figure che spesso ne rubava. Ingres, il raffaellista per eccellenza, imparò molto da lui, ma non forse quanto era più necessario, l'arte, cioè, d'essere originale. E perchè tanto danno da codesti studi sul più gran genio che avesse l'arte? Perchè prima di porsi a Raffaello bisogna imparare ad intenderlo; e per intenderlo è mestieri salire la scala un gradino per volta, come egli fece, e meditar lungamente su quegli stessi trecentisti e quattrocentisti sui quali il sommo ingegno pose così lungo studio, prima di guardare al vero. Nei migliori dipinti di quella età, egli non vi cercava no il bel colore od il corretto disegno, nè in quelle forme, spesso incompiute, vedeva imitabile bellezza; ma vi cercava il pensiero, vi cercava la verità dell'affetto, vi cercava la parola del cuore, giacchè e pensiero, ed affetto, ed efficace parola scorgeva uscir dalle teste e dagli atteggiamenti di Giotto e del Beato da Fiesole.

Il che, lo ripeto, non vuol già dire che Giotto e l'Angelico si debbano imitare, neppur nei soggetti religiosi, ove furono incomparabili; vuol dire, che bisogna in essi rintrac-

ciare le ragioni per cui arrivarono a tanta semplicità di espressione, profittare di quelle norme applicandole alla interpretazione del vero, compire collo studio assiduo di questo la forma che in essi comparisce ancora, non dirò imperfetta, ma non compiuta.

Io ammiro gli egregi e coscienziosi studi che il Rio, il Montalembert, l'ab. Sagette recentemente, consecrarono all'arte cristiana, e agli artisti mistici che la fecero salire a grandezza, ma non potrò mai persuadermi a quello ch'essi vanno inculcando, con molta eloquenza, ma con poca solidità d'argomenti pratici, essere, cioè, dannoso alle inspirazioni dei dipinti e delle sculture religiose lo studio del naturale. Io credo, e con me spero crederanno molti artisti, che senza un profondo ed assiduo consultare della verità non si possa nè dipingere nè scolpir cosa buona, e sia pur ella religiosa, o storica, o di genere. E se noi dovessimo vedere gli studii condotti sul naturale da Giotto, dall' Angelico, da quanti furono i buoni trecentisti; se noi dovessimo aver fra mano tutte le riproduzioni a memoria ch' essi ne avranno fatto, saremmo in grado di convincerci, come nella meditazione della verità, operata colla matita in prima, fecondata colla reminiscenza da poi, avvivata in seguito dalla delicatezza de' sentimenti, stia il segreto di quelle insigni opere religiose che il tempo ci ha tramandato.

BIBLIOGRAFIA.

Vasari. — *Vita di Frate Giovanni da Fiesole*. Nella edizione del Le Monnier. — (Firenze 1848, vol. 4.to).

Marchese padre Vincenzo. — *Memorie dei più insigni pittori, scultori ed architetti domenicani*. — Due vol. Firenze 1845. (V. il vol. 1.° alla pag. 211).

S. Marco. — *Convento dei Padri Domenicani in Firenze.* — (Firenze 1851-53, in fogl. con incisioni).

Montalembert. — *Fra Angelico da Fiesole.* — (Vedi a pag. 243 dell'opera *Du Vandalisme et du Catholicisme dans l'art.* — Parigi 1839).

Sagette. — *Essai sur l'art chrètien.* — (Parigi 1853, in 12.mo).

Digitized by Google

DECIMATERZA LEZIONE.

Tramutamento della pittura a mezzo degli studii di prospettiva.

Paolo Uccello, Pietro dalla Francesca, Masolino da Panicale e Masaccio.

Ma l'arte che con Giotto, l'Avanzi e l'Angelico avea tocco altissimo punto nell'espressione, nel colorito e nell'ideale religioso, mancava ancora di quella sicurezza scientifica, per cui solo potea venirle fatto di rappresentare la verità secondo le giuste apparenze sue; e questa sicurezza le derivò da due artefici, i quali tutta consecrarono la vita a rinvenire e ad applicare le regole di prospettiva. Furono essi Paolo Uccello fiorentino, nato sullo scorcio del secolo decimoquarto, ed il coevo suo Pietro dalla Francesca da Borgo S. Sepolcro, piccola città di Toscana.

Paolo di Dono chiamato *Uccello*, perchè nel colorire i volatili riuscì meglio che a dipingere uomini, fu da natura dotato d'un ingegno sofistico e sottile. Strano, malinconico e povero, abbandonò la bottega del Ghiberti, ove lavorava di oreficerie, per darsi tutto ad investigare le ragioni dello scortare degli oggetti relativamente alla vista. E tanto in queste difficili elaboratezze pose la mente, che poco riuscì abile nella pittura, a cui pure applicò l' ingegno. Non ancora uscito di

giovinezza, era giunto a ridurre a perfezione, collo interseca delle linee, il modo di tirar le prospettive dalle piante dei casa menti e dai profili loro, facendo che ogni cosa scortasse o di minuisse verso il punto di vista, e si limitasse coll' incrocia mento delle linee condotte a quello della distanza supposta fr lo spettatore e l'oggetto. Tanto andò innanzi in codesti stud che a poco a poco introdusse via, modo e regola di metter giuste le figure sui piani ov'elle mostravano dover posare piedi, e di mano in mano, come e dove esse sfuggivano. Trov similmente il modo di girar le crociere e gli archi delle vòlte il digradare dei soppalchi, col giusto effetto degli sfondati dell travi o dei lacunari. — Tutte queste cose prima di lui si face vano a caso, sicchè ne avveniva che quasi sempre le figure de piani ultimi fossero tanto grandi quanto quelle del primo, ch le architetture paressero cadenti, che nessuna figura piantasse secondo verità, sul terreno.

Così fatti difficilissimi studi occuparono a Paolo per ta guisa il tempo e la mente, ch'egli vivea lontano da tutti com un selvaggio, e stava chiuso in casa le settimane ed i mesi senza lasciarsi vedere da nessuno. Ed avea forse ragione d mantenersi in questa salvatichezza, perchè gli amici suoi, perfino la sua stessa famiglia, lo deridevano di un lavoro che ad essi pareva vano e puerile, mal comprendendo come di quel faticare indefesso dovesse venirne all' arte giovament considerevole ; e tale, che senza quello ella sarebbe rimast sempre incerta, per quanto spetta alle giuste apparenze del la forma.

Il migliore amico che Paolo avesse, il sommo Donatello ignorando ancora quali beneficii potessero porgere alla pittur le regole prospettiche, gli andava susurrando, allorchè lo vede intenso a tirar di prospettiva cerchii armati di punte, e trian goli insieme congegnati, e palle a settantadue facce: *Eh! Paolo mio, questa tua prospettiva ti fa lasciare il certo per l'incerto*

E la moglie stessa, stufa nojata ch'egli passasse le intere notti allo scrittoio, nè volesse staccarsi di là, gli rovesciava addosso un torrente di rimproveri. Nè per questo se ne inquietava il povero Paolo, contento a risponderle: *Oh! che dolce cosa è questa prospettiva.* E gli fu dolce all'animo veramente, ma non alla borsa e alla fama, perchè egli poco lavorò di pennello, quindi poco guadagnò; e quanto poi fece, non gli fruttò gran nome, perchè troppo riuscì inferiore a quanto allora sapeano fare i migliori de' suoi coevi.

Delle cose da lui dipinte poche ancora ne restano. Salvo un gran quadro di battaglia nella Galleria degli ufficii, un secondo congenere nella raccolta del sig. Lombardi a Firenze, e i freschi a chiaroscuro di verde terra nel chiostro di s. Maria Novella, ora quasi tutti ridipinti, eccetto uno, poc'altro ci rimane di lui; e quest'opere poi non si distinguono nè per dotto colorire, nè per buon disegno, ma solo per molta intelligenza di prospettiva, sicchè egli ben meritò la gloria di essere proclamato il primo che desse le norme e la teoria dello scorto; teoria ignota ai trecentisti e a tutti quelli che non vogliono farsi persuasi, essere la prospettiva il solo mezzo di dare ai dipinti compiuta apparenza di verità, così nel disegno che nel chiaroscuro.

Ma intanto che in Firenze questo mal curato artista donava all'arte le certezze della scienza, valendosi del segno e del pennello, un altro, in una piccola città dello Stato, le porgea beneficio maggiore, dettando libri che fissavano, colle basi della geometria descrittiva, le teorie prospettiche. Fu questi Pietro dalla Francesca di Borgo S. Sepolcro, il quale tutto il viver suo avendo consecrato a cavar da Euclide le norme di prospettiva, e ad affidare i suoi trovati a molti scritti, sopraggiunto in vecchiezza da cecità, non potè mandare in luce le fatiche sostenute a scoprirli, ed ebbe il dolore, al dir del Vasari, che un suo discepolo ingratissimo si valesse di quei tro-

vati, e come proprii li pubblicasse. Ci racconta il biografo de' pittori, che costui fosse quel fra Luca Paciolo tanto famoso nella storia delle matematiche, e ci narra appunto che tal fama gli venisse pel libro che abbiamo alle stampe *De divina proportione*, rubato tutto, a quanto il Vasari afferma, dagli scritti di Pietro dalla Francesca. Sembra però che il Vasari, come spesso gli avvenne, desse ascolto ad una popolare novelletta, anzichè alla verità; imperocchè il Paciolo parla con tanta riverenza e gratitudine del suo maestro, e con sì magnifiche anzi ampollose frasi ne loda i meriti e la dottrina, da non dar sospetto d'animo fraudolento e basso. Di più, a pag. 23 del suo libro *De divina proportione* promette di dare un compendio delle opere di Pietro sulla prospettiva, il che, mi pare, non avrebbe sicuramente detto, se avesse avuto l'intenzione d'usurpare al maestro e il libro e la lode dovutagli.

In qualunque modo sia la cosa, è certissimo che nella citata opera *De divina proportione*, il Paciolo poco rubò a nessuno, in quanto a teorie prospettiche, perchè in quel libro v'ha di tutto, architettura, aritmetica, algebra, calcoli proporzionali difficili, astrusi, spesso indecifrabili, ma prospettiva non ve ne ha quasi punto punto. Poi il Bossi nella sua opera sul Cenacolo di Leonardo, ci assicura ch'egli possedette un tempo il codice di Pietro, portante i precetti di prospettiva, in cui nulla v'era che fosse stato usurpato dal Paciolo nel libro citato.

È gran peccato che niente più si sappia di questo prezioso codice, e che sia andato smarrito anche quanto avea scritto intorno a quel tempo il Brunelleschi, sulle cose di prospettiva, perchè avremmo documenti irrecusabili del metodo seguito dai quattrocentisti nello insegnare tale scienza. Buon, se non altro, che al precetto il dalla Francesca fece seguitare l'esempio, e ci lasciò alcuni dipinti nei quali, alla rara squisitezza con cui fu ritratto il naturale, si congiunge una diligenza di prospet-

tiva che prova il suo grandissimo sapere in tal ramo. Tali pregi s'ammirano nella tavoletta a sportelli nella Galleria degli Ufficii proveniente dalla casa della Rovere d'Urbino, in cui, nella parte dinanzi, son posti di profilo i ritratti di Federico di Montefeltro e di Battista Sforza sua moglie, e nel di dentro di essi sportelli sono rappresentati in piccole figure, nell'uno il duca Federico seduto sur un carro tirato da due cavalli con le quattro Virtù cardinali; ai fianchi e dietro di lui (bizzarra tramescolanza di paganesimo e d'idee cristiane) una Vittoria che gli pone sul capo una corona d'alloro, nell'altro la duchessa, pur circondata da Virtù e tirata da Amorini.

Poche opere di Pietro si conservano ancora nella patria di lui. Una, e assai bella, ne ha Urbino in duomo; le rimanenti, rammentate dal Vasari, vennero o consunte dal tempo, o alterate dagli uomini, e tra queste son da notare, i freschi, che ne avea il palazzo Vaticano, abbattuti sotto Giulio II per dar luogo ad una parte dei dipinti insigni di Raffaello, perdita compensata, non v' ha dubbio, con larga usura, ma pur dannosa, perchè venendoci descritti quei lavori siccome opere di lunga lena, ci sarebbero miglior lume a conoscere come il dalla Francesca piantasse le sue norme prospettiche. Le funeste vicende ch'ebbero a subire le pitture di Pietro, fecero sommamente rari i dipinti suoi, quindi è che possiamo reputar ventura di possederne uno in quest' Accademia, venutoci col generoso legato della fu Contessa Renier. Gran peccato che quel picciolo quadrettino sia guasto dal tempo, ma le tracce dell'originale suo merito non sono così cancellate, che non vi si vegga un artista inteso a cercar minutamente ogni effetto del naturale, e a ragionarlo secondo le leggi delle apparenze sue, vedute da un dato punto di distanza, ad una determinata altezza d'occhio. Non credasi però che, in onta delle erculee fatiche di questi bravi uomini, e delle altre contemporanee del Mantegna e di Bernardo Zenale, per dare perfezione alle leggi

prospettiche, essi riuscissero a trovarle tutte. Oh! no; ad una delle rilevantissime pare non sapessero giungere, e fu quella di digradare sul piano i corpi supposti fuor d'angolo, o, per dirlo più chiaramente, non paralleli alla linea di terra. In tutte le prospettive dei quattrocentisti gli oggetti vengono disposti in modo come se fossero corpi cubici rettangolari con due lati della base parallela alla linea di terra; e ciò rinviensi anche nei trattati lasciatici dai cinquecentisti. Sicchè quel sì fruttuoso teorema dei punti accidentali, determinati dalla inclinazione dei corpi regolari sul piano, non era ancora trovato da quegli artisti, e di conseguenza ignoravano, ciò che ora noi sappiamo benissimo, la maniera, cioè, di determinare l'inclinazione più o men grande di un corpo rispettivamente alla perpendicolare dello spettro prospettico.

Penetrata la prospettiva nel campo dell'arte, tutti gli artisti si posero tosto a studiarla appassionatamente, perfin gli scultori, i quali tanto la idoleggiarono, che vollero trasportarne gli effetti, come vedremo in altra lezione, negli stessi bassirilievi; e con gran danno, per quanto a me pare, delle gravi leggi del bassorilievo, il quale così non fu più nè ben scultura nè ben pittura; e volendo entrambe consociarle, falsò d'entrambe l'efficacia e lo scopo. Buon che l'elegante correzione del Ghiberti e la ingenua gentilezza di Mino da Fiesole, del Rossellino, dei Lombardi e di molti altri di quell'età, valsero a far perdonare simile tramescolamento, o, a meglio dire, confusione, nei confini delle due arti.

Allorquando i pittori furono nella prospettiva impratichiti, s'accorsero d'aver in mano l'unico mezzo di ben rendere la forma del vero; e da quel momento tutti gli studii loro consecrarono a questa forma, sagrificando talvolta la toccante espressione dell'*idea*. Sicuri di dare ad un nudo, ad una testa, e a tutta la scena d'un quadro, le esatte apparenze della realtà, sovente più s'occuparono di porgerci rappresentato il natu-

rale con tutt' i suoi scorti, coi più ben indovinati effetti del rilievo, che non d' accalorarlo col soffio del sentimento. Della qual cosa non è per certo da accagionare nè la prospettiva, nè la diligente imitazione del naturale secondo quelle leggi, ma piuttosto la credenza ingeneratasi allora in molti, che la imitazione scrupolosa della verità guadagnasse bastevole gloria all'arte, nè vi fosse bisogno, per farla compiuta, che venisse del pari rappresentata la natura viva, in ciò ch' ella ha di più degno d' essere imitato, la manifestazione, cioè, dell'affetto.

I buoni artisti per altro, sentendo il pregio di questi nuovi conquisti dell' arte, ne avvertirono anche i pericoli e tentarono di scansarli, senza però sempre riuscirci. Fra questi deve essere noverato primo Masolino da Panicale, il maestro di Masaccio, del quale mirabili opere, e quasi le uniche di lui, conserva il Carmine di Firenze. — Nato nel 1403 a Panicale di Valdelsa, fu nei primi anni discepolo di Lorenzo Ghiberti che l'avviò alla oreficeria, in cui riuscì valente. Da poi se lo prese ad ajuto nel gran lavoro delle porte del Battistero, ove pare che dal maestro venisse occupato a rinettare in ispecialità le pieghe, giacchè in questa parte valentissimo era Masolino, sapendo con destrezza applicare a posto industri ammaccature. Stancatosi della scoltura, diedesi alla pittura a 19 anni, ed in questa si esercitò poi sempre, imparando il colorire da Gherardo Starnina, pittore di maniera tutta giottesca, ma d' un pennello largo e facile, e, nel saper dare ai corpi rilievo, perito più di tutti i giotteschi. Portatosi Masolino in Roma per istudiare, molto ritrasse dagli avanzi di antichi marmi che allora si andavano discoprendo ; ma fatto sofferente per la mal'aria, tornò alla sua Firenze, collo stile annobilito e rallargato d'assai. — Gli furono date allora a dipingere le storie della Cappella Brancacci al Carmine, delle quali tre sole condusse, perchè interrotto da morte che lo raggiunse nell'anno trigesimosettimo del viver suo, quando offeriva le più belle speranze

d' essere il riformatore della pittura. Il migliore fra questi tre spartimenti è quello esprimente s. Pietro, che risuscita Petronella, e risana lo storpio dinanzi alla porta del tempio, opera invero pregevole per naturalezza di moti, per verità di teste, per giusti getti di pieghe, per morbida unione di colorito e per amorosa diligenza di condotta, ma in cui si cercherebbe indarno la savia ed evidente composizione di Giotto, e l' inimitabile sentimento religioso ch'è nelle teste e nelle movenze del Beato da Fiesole. Migliore di molto è una sua Vergine adorante il bambino, che ne ha la Galleria dell'Accademia fiorentina. Nostra Donna inginocchiata è bella di raccolta devozione, egregiamente panneggiata, chiaroscurata con abilità somma; peccato che il tipo della testa manchi di femminile grazia, e di quella dolce malinconia che rende così conformi all'idea della madre divina le Madonne de' Giotteschi. Le altre figure, il bambino, cioè, il Battista, gli Angeli, sono bastevolmente veri ma senza vita.

In questa, come nelle altre opere ricordate, vedesi che il pregio principale di Masolino stava nel modellar bene le parti, e nell'intendere perfettamente il colore ed il chiaroscuro, qualità che gli venne dal molto lavorar di rilievo. Merita poi nelle cose a fresco grandissimo studio da chi si applica a tale ramo, pel modo diligente e polposo col quale n'è steso ed impastato sulla calce il colore. I due freschi ricordati sono, specialmente nelle carni, sfumati ed uniti con tanta grazia, da non potersi desiderare di più.

Superollo in fama ed in merito Tommaso da S. Giovanni di Valdarno, per vezzo peggiorativo soprannominato il *Masaccio*, sendo egli persona astrattissima, che tenea fisso l'animo e la volontà alle cose soltanto dell'arte sua, curante poco di sè e manco d' altrui. Nato un anno prima del Masolino, gli fu forse condiscepolo presso lo Starnina; ma quanto v' è di più pregevole nella sua bella maniera l' apprese dal Donatello,

e dal Brunelleschi, che forse gli si fecero guida nel modellare di plastica, e gl'insegnarono così a conoscere gli effetti del rilievo, e il gioco dei lumi e delle ombre; per la qual cosa divenne in breve valente più di tutti i predecessori e i coevi nell'intendere i piani delle parti e nel chiaroscurarli secondo verità.

Fatto per certo da tenersi in molta considerazione, e che dovrebbe condurre tutt'i pittori a scorgere, come sarebbe lor vantaggioso avvezzarsi per tempo al ritrarre spesso in plastica il naturale, per impararne il rilievo reale, e coll'aiuto di questo, aver pronto il ragionamento a rappresentar l'apparente. Ma che dico io, i pittori di figura? Tutti gli artisti, anche senza voler dedicarsi alla scultura, dovrebbero por le mani nella creta. Quanto e quanto più presto gli ornatisti apprenderebbero a dar giusta spiccatezza ai loro fogliami, se pur sapessero in plastica modellarne l'aggruppamento e gli accidenti! E quanto meno s'ingannerebbero gli architetti sugli effetti delle decorazioni da essi affidate alla carta, se ne dessero, plasticati dalle loro mani, i modelli agli esecutori! Teniamo pure che quella tanta armonia e bellezza che ammiriamo nelle opere d'arte del nostro grande passato, è dovuta alla simultanea conoscenza che gli statuarii aveano della pittura, i pittori della plastica, gli architetti d'ambidue: perchè l'arte è una, e per dare concetti monumentali ove sia unità ed armonia, bisogna che di questa potenza d'unificare si giovi, e con essa gli svariati rami congiunga, sicchè la mente creatrice del monumento si trasformi quasi in esecutrice, a fin d'assestare le parti conformi al tutto. Questa scienza di dare ai monumenti unità ed armonia, manca quasi del tutto agli artisti odierni; e manca appunto perchè i più degli artisti nostri, se anche abilissimi, possono dirsi frazioni del vero artista. I nostri pittori, scultori ed architetti, se pur son bene addentro nel ramo da essi trascelto, ignorano spesso gli altri. Per la qualcosa il pittore, non sapendo che di pittura, non cura l'ornamento fra cui dev'essere collocato

il suo quadro. Lo scultore perito soltanto nel far bei muscoli, non dà pensiero alle linee architettoniche da cui sarà accerchiato il suo marmo. L'architetto poi, che dovrebbe tutte le opere d'arte dirigere, pensa a murare la sua fabbrica, nè pone attenzione a concordare con quella i quadri e le statue. Così ognuno andando per la sua strada, non arriva mai a quella unità armonica ch'è massimo pregio nei monumenti.

Tra coloro che nel secolo decimoquinto ben s'impodestarono de' nuovi conquisti dell'arte, fu principe il Masaccio, il quale dottissimo essendo nella scienza de' rilievi, lo divenne anche della prospettiva, a tal che nel superarne le difficoltà andò innanzi a tutt'i predecessori, e a molti de' contemporanei. Per tali pregi venne a ragione considerato, come quegli che valse a far dare alla pittura un gran passo verso la imitazione della verità, e a rimutarla dall'antico al moderno.

Le opere ch'egli fece nella nominata Cappella Brancacci al Carmine di Firenze in concorrenza con Masolino, gli confermano a gran diritto codesta fama. Le figure posano e scortano, ciò che neppure a Paolo Uccello, tuttochè abile prospettivo, non riuscì sempre bene; le teste si mostrano di tanta nobiltà che paiono in tal parte preludere a quelle di Raffaello; il nudo è segnato con ingenua naturalezza; le vesti presentano poche e giudiziose pieghe; il colorito è giusto, svariato, morbido, armonioso spesso; il chiaroscuro esattissimo, salvo che ogni figura porta l'ombrare proprio dei siti chiusi, e non gli effetti che dà ai corpi il lume aperto e diffuso. Rispetto alla composizione, se non manifesta i dotti artificii di Raffaello, appalesa una così preziosa naturalezza nella disposizione delle masse e negli atti delle singole figure, che guardando a que' suoi concetti, si crederebbe di aver dinanzi una scena vera, quale la ci vien veduta ogni giorno per le piazze e per le strade, se per caso avvenga un fatto che inviti molti a raccogliersi per

osservarlo. Non separazione di gruppi, non linee contrastate, non braccia a telegrafo; ciascuno guarda con tranquilla curiosità, come persona già avvezza ai molti miracoli che sì di frequente operavano gli apostoli. Gran peccato che quelle teste sì vere non sieno avvivate da più calda espressione; ma essendosi piaciuto l'artista di cavarle spesso da ritratti de'suoi coevi, ebbe forse paura, idealizzandole o avvivandole di affetto, di toglier loro somiglianza. Egli voleva la verità fisica, e, quasi direi, materiale, e questa conseguì in sommo grado; ma basta ella forse per infondere sentimento e parola ad un'opera? Non credo. E credo quindi che in tal parte meglio la pensassero e Giotto, e l'Avanzi, e l'Angelico, i quali sacrificavano il ritratto all'*idea*, e diedero quindi alle teste un'espressione che soli forse il Francia e Raffaello raggiunsero dopo di loro (1). Fu gran danno per la pittura che quest'ingegno potente, il quale, a mezzo di una più fedele imitazione del vero e della prospettiva, valse a raccertare nell'arte la giusta rappresentazione, compiesse sua giornata negli anni più vigorosi di energia, vale a dire non tocco ancora il quarantesimo terzo, per veleno, a quanto dicesi, propinatogli da' suoi rivali. Ma se la morte gl'impedì di avanzarsi sempre più nel cammino, rimasero quelle sue opere egregie a tracciarlo ai venturi; im-

(1) Il Vasari dice che Masaccio dipinse in Roma nella chiesa di s. Clemente una cappella, rappresentandovi la crocifissione di N. S. e parecchie storie di s. Caterina. Ma considerando a questi freschi che ancor sussistono, sebbene per gran parte ritocchi, si vede che hanno ben ragione gli ultimi commentatori del Vasari, dichiarando che *nè per il concetto, nè per la esecuzione, offrono somiglianza veruna colle opere autentiche del Masaccio; l'invenzione e il disegno le annunzia invece per lavoro di tempo anteriore; non mai però Giottesco, nel 1299, come Giulio Mancini (citato dal Baldinucci) inclinò a credere.* (V. Vasari ediz. del Le Monnier, vol. III, pag. 158 in nota).

Fra le parecchie opere in tavola che il nostro autore dipinse per Roma e per la Toscana, una sola si conservò, quella Santa Famiglia a tempera che ne ha la galleria dell'Accademia fiorentina; dipinto doppiamente prezioso, e perchè l'unico di tal maniera che ci rimanga di lui, e perchè condotto con isquisita severità e scienza di forma, sebbene apparisca freddo per quanto si riferisce al concetto.

perocchè gli artefici più eccellenti venuti dopo, ben conoscendo come il Masaccio avesse nella pittura aggiunto vivacità nei colori, fermezza nel disegno, rilievo grandissimo nelle figure, scienza negli scorti, sicurezza nelle prospettive, si posero tutti a studiarlo con assidua attenzione, a fine, non già di farsene gl' imitatori, ma di apprendere i semplici e sicuri mezzi da lui posti in opera per effigiare la verità secondo il punto della distanza e secondo l' altezza e intensità della luce.

Siccome i veneti pittori fioriti sul finire del quattrocento e sul cominciare del seguente secolo, studiarono l'Avanzi nei freschi insigni di Padova, così i grandi Fiorentini dell'epoca stessa posero tutti lunga meditazione sui freschi del Carmine. La storia ci conservò i nomi dei principali, e sono veramente i luminari che l'arte più onorarono nell'epoca citata. Basta l'annunciarli anche senza commenti, per andarne a pieno persuasi. Erano infatti Fra Filippo Lippi, quel sì elegante e gentile pennello ; il figlio di lui Filippino, che fu trascelto a finire i freschi del Carmine dopo la morte del Masaccio, appunto perchè sapea accostarsi alla sua bella maniera (1); Alessio Baldovinetti, pittore secco sì, ma pur verissimo nel disegno ; Andrea dal Castagno, l' uccisore infame di Domenico Veneziano, ma abile effigiatore del naturale. Erano, Andrea dal Verrocchio maestro a Leonardo; Domenico del Ghirlandaio maestro del Bonarroti e pittore di somma eleganza e semplicità, attinte sempre dal vero ; Sandro Botticelli, convenzionale un po', ma finissimo disegnatore ; finalmente Leonardo da Vinci, Pietro Perugino, Fra Bartolomeo, Mariotto Albertinelli, Michelangelo stesso, e il più grande di tutti, Raffaello, che in queste opere del Ma-

(1) Di Filippino sono le storie seguenti : — San Pietro in carcere, visitato da s. Paolo. — Quindici figure nello spartimento esprimente la resurrezione del nipote dell' Imperatore. — La Crocefissione di s. Pietro. — S. Pietro e s. Paolo dinanzi al Proconsolo. — S. Pietro liberato dal carcere. (V. il bel Commentario alla Vita del Masaccio aggiunto alla Vita del Vasari dai più volte citati signori Milanesi e Pini, in cui furono trionfalmente rivendicate a Filippino queste opere).

saccio fece più che studiare, rubò sovente le intere figure, ma le rubò da quell'insigne ch' egli era, trasfigurandole nel proprio stile.

Se dunque le opere del Masaccio giovarono ad educare tanti grandi, valga questo fatto a conferma di quello che io vi diceva nelle precedenti lezioni, come, ad accostarsi al sentiero battuto dai sommi pittori del cinquecento, la via più sicura e più breve sia quella di studiare ove essi studiarono, e non già l'altra, seguita fino a'di nostri, d'imitare le opere loro, perchè, come ho già dimostrato, il ragionamento e la storia ci provano, doverne venire, ed esserne venuta da tale imitazione, la decadenza dell' arte.

Tutti gli artisti che ho nominato di sopra, si piacquero poi di meditare di preferenza sulle opere di Masaccio, anzichè su quelle di altri valenti contemporanei di lui, non solo perchè vedessero in esse resa con maggiore naturalezza la forma, ma perchè ci scorgeano determinati da regole fisse la prospettiva ed il chiaroscuro, base la prima di tutta l' arte, elemento indispensabile il secondo, a rappresentare con giustezza i rilievi del vero.

Permettetemi dunque ch' io oggi vi parli brevemente dell' importanza che l' artista deve dare alla prospettiva, serbando ad altra lezione d' indicarvi le principali norme del chiaroscuro ed i modi pratici di presto intenderne la teoria (1). Quella scienza che considera i corpi, non come sono in sè stessi, ma quali appariscono agli occhi nostri, secondo le diverse loro positure e distanze, e che insegna di riferire queste apparenze ad una superficie, dicesi *prospettiva*. Supponendo un punto dell' occhio in cui si eccili la sensazione della vista, supponendo inoltre che i raggi di luce provenienti dai corpi

(1) Questa lezione insieme alle altre che concernono specialmente la tecnica del pittore, sarà posta in un' appendice del presente volume.

si propaghino per retta linea, di maniera tale, che un raggio partente da un punto dell' oggetto e incontrantesi nell'occhio, scorra quella linea che congiunge l'uno all'altro, e che mostra la direzione secondo cui questo vede il detto punto, ecco che a noi si presentano diverse piramidi di raggi luminosi, ciascuna delle quali ha per base la superficie anteriore del corpo che si riguarda, e per vertice il centro della pupilla, o, a meglio dire, la retina, a cui concorrono i raggi che fanno vedere la superficie. Ora, se immagineremo un piano steso verticalmente fra l'occhio e l'oggetto, che tagli ciascuna piramide, comprenderemo ancora come si formino diverse sezioni a mezzo delle quali resteranno impresse nel piano altrettante figure, di cui ciascuna dicesi *prospettiva* di quella superficie ch' è base della piramide. Così qualunque punto del piano per cui passa un raggio, chiamasi *prospettiva di quel punto dell' oggetto da cui il raggio parte.*

Da questa definizione e dichiarazione, si comprende a primo sguardo quanto importi che i pittori dieno gran cura alla prospettiva, imperocchè se intendono di rappresentar sulle tele certi determinati oggetti, debbono far conto che la tela sia il piano da cui son tagliate tutte le piramidi, le quali hanno per base gli oggetti da rappresentarsi, e per vertice la pupilla d'un occhio situato in un determinato luogo. Che se il disegno non corrispondesse esattamente agli oggetti, come sezione delle indicate piramidi, non potrebbe mai dirsi che rappresentasse i detti oggetti, quali si vedrebbero dal medesimo luogo, sotto angoli differenti, e con proporzioni diverse da quelle che nel disegno appariscono.

Ma non è solo al pittore che torni importantissima la conoscenza delle leggi prospettiche, sì bene ad ogni artista. Leonardo lo disse chiaro allorchè pronunciò, essere la prospettiva *guida e porta di tutta l' arte, e senza essa nulla potersi far bene nè in pittura nè in qualsiasi altra professione* che

s' attenga alle arti del disegno. Ed avea ben ragione, imperocchè, come ha da fare, per esempio, lo scultore a calcolare gli effetti dell' altezza e della distanza rispetto alle opere con cui egli deve decorare i monumenti, se queste sue opere non subordina alle leggi di prospettiva? E l'architetto come potrà, senza la prospettiva, prevedere quale apparirà veramente la fabbrica, quando sia eseguita; e a tal fine non la delineerà prima di erigerla, prospetticamente, onde di giudicare dell'effetto giusto delle masse, di quello degli sporti, del movimento delle linee, e non la circonderà eziandio colle apparenze o vegetali o murali che ella avrà quando sia edificata? Quante volte, per la mancanza di tali avvertenze, comparvero meschini certi edificii, che nel disegno geometrico si mostravano grandiosi ed armonici! Perciò io sommamente lodo gli architetti stranieri, i quali adesso quasi mai non ci danno un progetto di fabbrica delineato soltanto geometricamente, ma il prospetto e le parti più essenziali dell' interno ci porgono in prospettiva, secondo il punto di distanza e di vista da cui saranno vedute in realtà.

Ma per istringere oggi il discorso alla necessità in cui sono i pittori storici, di ben conoscere la prospettiva (chè troppo lungo sarebbe voler a disteso dimostrare ciò rispetto agli altri artisti), come sarà mai ad essi possibile, non solo digradare secondo verità le architetture de'fondi, ma intendere attagliatamente il piantare delle figure, e lo sfuggir degli scorti, e il girar delle pieghe e delle teste, senza conoscere appieno le ragioni della prospettiva? Egli è solo per questa grande perizia prospettica, che ci appariscono sì vere (guardate che sieno dal giusto lor punto) le figure di Giambellino, del Cima, del Mantegna, e di tanti altri di quella età fortunata!

Che se nel quattrocento avvenne talvolta, che per desiderio di sfoggiare prospettica erudizione, alcuni, sotto lo scudo della scienza, travalicassero i limiti del bello; se qualche arti-

sione che obbligherebbe a spostare il punto di vista. Poi, per condurre in piccolo un nudo bene, ci vuole almeno altrettanta difficoltà che a trattarlo in grande, ci vuol mano diligentissima, ci vuol occhio sicuro, ci vuol perizia d'anatomia.

Ma il disegnare il nudo anche di pratica, secondo le norme prospettiche, non è il sommo delle difficoltà di questa scienza; l'astruso si presenta, irto di tutt'i suoi triboli, quando si tratta di assestare un'intera composizione, giusta le regole. Molti artisti, quando si trovano nell'imbroglio, stimano cavarsene, chiamando un prospettivo di mestiere, che accomodi il campo, e fissi colla scala prospettica l'altezza delle figure, secondo la loro posizione sul piano. Ma dato pure che in tal modo si possano evitare gli errori più grossi, è egli possibile così di metter in giusta prospettiva il vario atteggiarsi di una figura, o lo scortar delle parti, o la disposizione de' gruppi? Qui anzi v'è il massimo della difficoltà, ed è per questo che molti artisti hanno creduto che non s'abbia a risparmiare fatica per vincerla ad ogni costo. Propone l'Accolti nel suo Trattato di prospettiva di far *modelli di cera conforme al soggetto che si vuole rappresentare; indi cercar la veduta migliore e più singolare; appresso osservare i lumi, i riflessi, gli sbattimenti, i cadimenti dei panni, i piombi di ciascuna testa sul piano, gli accrescimenti, le diminuzioni delle parti, le projezioni delle ombre, i risalti ecc.* Concordo coll'autore e collo Zanotti, da cui fu commentato, che senza premettere operazioni che insegnino a situar le figure e a dare alle medesime la dovuta degradazione, il pittore non potrà mai co' suoi disegni far sì, che quegli il quale li riguarda, comprenda quelle distanze che vi hanno ad essere fra gli oggetti; ma è del pari indubbio, che chi dovesse ad ogni composizione rinnovar l'operazione suggerita dall'Accolti, finirebbe a farne ben poche in sua vita. Vi hanno però norme più spedite, che senza uscir dalla regola, raccertano sul quadro le apparenze del

vero, risparmiando tempo e pazienza. E queste norme sono, la scala prospettica usata ad ogni difficoltà che si presenta, applicata non solo all' altezza delle figure, rispetto al piano di prospettiva (che dev'essere in ogni caso ben fissato), ma eziandio alle linee principali del campo, al girare de' principali scorti. Con questo semplice mezzo, usato principalmente colle facilitazioni consigliate dal Desargues dal Montabert e dall'Hummel, potrebbero i pittori schivare tanti grossi farfalloni che di frequente lasciano correre nei loro dipinti.

Ma per usare delle scale prospettiche, già s' intende, bisogna premettere la conoscenza delle teorie prospettiche e delle principali pratiche che le dimostrano. Senza questo, i farfalloni, di cui diceva testè, saltan fuori ad ogni momento e da per tutto. Eccovi quindi allora quegli erroracci gravissimi che s' incontrano troppo spesso in moderni dipinti, d'altra parte pregevoli o per colore o per buona imitazione del vero: eccovi le figure lontane segnate o troppo grandi o troppo piccole, relativamente a quelle che stanno sulla prima linea del quadro; eccovi certi fantocci che paiono sospesi in aria o sprofondati nel terreno; eccovi i piedi disegnati sur un piano, collo scorto medesimo che avrebbero in un altro più basso; eccovi colonne ed edificii che non vanno al lor punto; eccovi case che quando fossero portate alla loro ampiezza reale, non potrebbero capire che i nani; eccovi archi di sfuggita che, quando fossero voltati di faccia, si mostrerebbero larghissimi e schiacciati; eccovi in fine sbattimenti e parti in ombra non bene fissate, personaggi così accalcati gli uni contro degli altri da non si poter movere. Io non domando ai pittori che dieno alla prospettiva le cure minute che ad essa consecravano i quattrocentisti ed i loro seguaci; non voglio che vi spendano la vita come Paolo Uccello e Piero dalla Francesca, di cui più sopra parlai. Non pretendo che si facciano profondi professori e trattatisti di prospettiva come Bernardo Zenale, Galasso, il Mantegna, il Barbaro, ma

chiedo solo che ne imparino le regole fondatamente, e che sieno in grado di valersene in ogni caso.

So bene che i giovani, in generale, trovano così fatto apprendimento delle regole, arido, difficile, noioso. So bene che quando si sentono forti d'ingegno e di abilità imitativa, confidano di poter a tutto supplire con questi mezzi. Ma si ingannano bell' e bene; perchè l'ingegno non dà la scienza, s'invece la scienza aiuta ed afforza l'ingegno: e questo non si converte in *genio*, se non con molti, assidui e pazienti studi. Non v' ha dubbio che per riuscire valentissimi in una disciplina, bisogna aver sortito da natura una certa attitudine a quella; bisogna almeno che la mente e gli organi fisici non abbiano elementi contrarii per conseguirla. Ma chi spera che questo dono speciale della natura, che suol chiamarsi *genio*, basti a far grandi cose, s'inganna grossamente. Chi crede di aver il genio in saccoccia per trarnelo all'occorrenza senza fatica, smetta l'arte che farà meglio, perchè il genio non istà a comodo dei possessori, bello e preparato nella saccoccia; il genio si svolge colla continua applicazione, colla diuturna fatica, e soprattutto coll'apprendimento scientifico della professione che intendiamo trattare (1). Ecco il motivo per cui molti ingegni, sul cominciare mediocri, salirono coll' indefesso studio a grandissima altezza, ed altri invece, proclamati *colossi*, *genii*, *giganti*, *fulmini*, *mostri di talento* e che so io, rimasero a mezzo il cammino, ravvolti nei vasti gorghi della volgare mediocrità, perchè tutto aspettarono dal genio, nulla dallo

(1) Buffon ha definito il genio un'attitudine alla perseveranza. La Rochefoucauld disse con rara introveggenza: *Le génie n'est peut-être que de la patience.* — Montabert, cercando quale dovesse chiamarsi genio nella pittura, scrisse: « Pourquoi les artistes peuvent-ils atteindre si rarement à une idée forte, gran» de etc.? C'est, je ne crains pas de la dire, parce qu'ils ne méditent pas; c'est » parce qu' ils attendent en vain ces éclairs du génie, éclairs qui ne viennent » jamais, inspirations sur les quelles ils comptent et qu'ils n'epreuvent point. » (Traité de peinture, vol. 1.° pag. 310).

studio, stimato da essi inutile. Ricordatevi bene, o Giovani, che non v' ha nella storia, non già solo dell'arte ma dello scibile umano, un solo esempio che siensi compiute dall'uomo opere insigni, senza tenaci, e forti, e continui studi.

Ma le regole prospettiche sono noiose, si ripete, e la noia allontana la mente dall'applicazione, snerva la energia dell'operare, butta nell'animo lo scoraggiamento. È vero, ma le regole sarebbero meno noiose, anzi non lo sarebbero del tutto, se anche in prospettiva, come nelle altre discipline dello scibile, si passasse dalle cose note alle ignote, e non si premettesse l'*incognita* al problema da dimostrarsi. — Io credo (e l'esperienza da me veduta in alcuni giovani ora abili artisti, me ne conferma) credo, diceva, che, innanzi tutto, debbano esser dati ad esemplare degli allievi figure elementari di geometria, prima perchè la geometria è fondamento di gran parte dell'umano sapere, imperocchè da lei scaturisce la intelligenza della forma, la base delle proporzioni, la misura ed il numero, quindi tutta l'arte grafica, che solo colla misura e col numero si tramuta in scienza; poi perchè essa guida a rapidamente intendere d'ogni cosa o vera o figurata, le ragioni prospettiche. Ricordiamoci però sempre, che la desterità della mano e la giustezza dell'occhio sono grandissime doti dell'artista, e perciò è vantaggiosissimo ch'egli disegni le anzidette figure senza l'aiuto della riga e del compasso. Così egli acquisterà quella sicurezza e scioltezza manuale, e quella prontezza ad afferrare una proporzione, che sono norme essenzialissime a rappresentar bene il vero.

Addestrata la mano a ricopiare ad occhio le figure geometriche piane, s'eserciterà a trarre con esattezza le stesse figure da corpi solidi, i quali, bene appresi che sieno, e perciò ripetuti colla memoria, si dovranno aggruppare in guise diverse, perchè s' impari a tutti delinear facilmente molti oggetti uniti in differente modo fra loro. Ciò facilita la via a conoscere ma-

terialmente ed a quasi toccar con mano, prima ancora di saperne le regole, che cosa sia prospettiva. Vedrannosi così lati di un cubo i quali, posti di sfuggita rispetto all'occhio, si fanno più corti assai di quelli che si presentano di fronte, cerchii che si compongono in elissi, linee paralelle che convergono digradando verso un punto, in una parola si procederà nella via con mezzi pratici, sempre opportuni ad abbreviare il cammino dei teoretici.

Bene impratichiti in simili esercizii, ecco il momento di erudirsi nelle regole prospettiche che riusciranno, se non facili, certo di chiara intelligenza, quando sieno svolte dai maestri con paziente accuratezza e con chiara precisione.

Per ben comprendere l'essenza delle regole ordinarie, e quanto esse aiutino l'arte, torna giovevole, che queste in sulle prime vengano dai giovani applicate a quelle figure medesime ch'essi copiarono ad occhio dal rilievo; così potranno conoscere in qual parte errarono, in quale si condussero vicini a verità. Ma d'un' avvertenza non bisogna dimenticarsi, ed è quella di assestare dinanzi alle figure di rilievo un cartone con un pertugio nel centro, dal quale esser debban guardate. Codesto pertugio deve esser posto all'altezza precisa, rispetto al corpo solido che tien dietro a sè, in cui si suppose l'altezza del punto di vista nella operazione prospettica; e la distanza da questo pertugio all'oggetto, deve risultare l'identica di quella che passa fra il punto di vista e quello della distanza nel lavoro che si fa prospetticamente sulla carta. Così si può avere l' immediato confronto fra le apparenze della verità e la ragione della regola, e s' intende di questa l'importanza e la giustezza.

Nel condurre figure prospettiche s'usa d'ordinario il compasso e la riga, meglio però sarebbe avvezzarsi (segnati i punti col primo) a far senza della seconda, ed ogni retta o circolo tirare a mano. Non è a dire come questo esercizio,

che a molti potrà parere pedantesco e puerile, disponga la mano a molta purezza e nettezza di contorni, e, a ciò che ben più vale, alla diligente franchezza.

Non mi piace il metodo seguito in qualche Istituto, di far ripetere all' infinito ai giovani quei cubi e que' triangoli che non si consociano d'ordinario alle idee loro più note. Parmi migliore l'altro adottato in qualche scuola, d' invitarli, il più presto ch' è possibile, a porre in prospettiva scale, finestre, sedie, tutto quanto infine lor si para dinanzi, tutto quanto è per essi familiare e notissimo. Non andrà guari che le aridezze della scienza si convertiranno in diletto, sicchè apprenderanno di tal guisa in un'ora, ciò che, in altro modo, non apprenderebbero in dieci. Poi s'avvezzeranno, passo passo, a ricopiar prospettive dal vero, che deve sempre, in ogni caso, essere il principale maestro, e in queste prospettive guidate dall'occhio già nelle regole perito, impareranno a fare cosa in cui pochi sono valenti, cioè a trovare opportune e belle linee pei campi dei quadri.

Addentrato l'alunno nella ragione prospettica delle forme geometriche, parmi sarebbe vantaggiosissimo fargli conoscere, almeno per norme generali, quella del corpo umano. Perciò converrebbe fargli delineare geometricamente un braccio, una gamba ; e poi, come se fossero colonne o fabbriche, porre queste parti in prospettiva sotto diversi punti di distanza e di vista, non già per approfondarsi nella minuta cura di alcuni quattrocentisti che sottoponevano alle più scrupolose regole prospettiche ogni singola parte della figura umana, ma per apprendere con fondati principii e su norme infallibili ciò che molti, anche abili artisti, mostrano di saper poco, cioè la teoria degli scorti dimostrata con modi pratici (1). Saputo come si abbia a condurre scientificamente lo scorto, ne verrà agli

(1) Circa i modi di applicare le norme di prospettiva al corpo umano nelle varie sue azioni, veggasi la Lezione sulle regole prospettiche nell' Appendice.

allievi vantaggio sommo ; quello cioè di più facilmente intendere come ogni rappresentazione sia prospettiva ; e come dal saper più o meno adattare con giustezza codesta scienza agli oggetti che verranno figurando, ne sia più o meno prodotta l'apparenza della verità.

Nè in così fatto esercizio vorrei che gli allievi perdurassero mesi e mesi, perchè anzi bramerei che, conosciuti bastevolmente i principii lineari di prospettiva, passassero a quelli ombrati, che saranno loro preziosa guida ad iniziarsi nelle svariatissime combinazioni del chiaroscuro. Anche qui però dovrebbe procedersi per via di confronti, fra il vero e la regola, facendo ricopiare un oggetto noto qualunque, p. e., un armadio, una sedia, con tutte le ombre, i riflessi e gli sbattimenti ch'esso infatto presenta. Converrebbe poi colla stessa condizione ed altezza di luce sottoporre tali ombre alla regola, e notare le differenze che ne risultassero colla copia dal vero. Così l'intelletto verrebbe soccorso di un mezzo efficace a ben conoscere scientificamente, per quanto è possibile, tutti gli accidenti della luce.

Il pittore non creda per altro, cogli accennati studi, di aver imparata quella parte di prospettiva che gli è essenzialissima e che dicesi aerea, perchè fa conoscere come si degradi e si modifichi il tono degli oggetti, in proporzione dell'aria interposta fra essi e l'occhio che li osserva. Questo ramo della prospettiva, più assai che da principii rigorosamente dimostrati, s' impara da attente e continue osservazioni sul vero, e dal frequente esercizio a riprodurre col pennello oggetti congeneri posti a differenti distanze. Non è che alcune regole non possano venire d'un grande aiuto anche in ciò, ma non bastano sicuramente all'uopo; e lo stesso Montabert dovette convenirne, allorchè trattò, e con molta perspicacia, del chiaroscuro, da lui diffusamente discorso nel volume settimo del suo *Trattato di pittura*.

Se ho forse di soverchio digredito sulla importanza della prospettiva abbandonando la storia, confido però che la mia digressione non sarà stata inutile a crescer lumi alla vostra mente, e a facilitarvi o Giovani l'apprendimento delle norme a voi più necessarie nell'arte.

Ora torniamo alla storia, soffermandoci sopra un altro ramo dell'arte, la scultura; ed esaminiamo come essa procedesse da Nicola Pisano fino al Ghiberti, cioè dal 1230 al 1450.

BIBLIOGRAFIA.

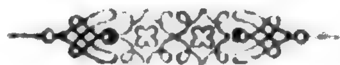
VASARI. — *Vite di Paolo Uccello, di Masolino da Panicale, del Masaccio, di Piero dalla Francesca, di Filippo di Ser Brunellesco.* — (Nella edizione del Le Monnier, più volte citata, vol. terzo e quarto).

ACCOLTI. — *Lo inganno degli occhi, prospettiva pratica, Trattato in acconcio della pittura.* — (Firenze 1625, in foglio con figure).

A. BOSSE. — *Manière universelle de M. Desarques pour pratiquer la perspective par pétit pied, comme le gèometral.* — (Parigi 1648, in 8.vo, con 155 tavole in rame).

E. ZANOTTI. — *Trattato teorico pratico di prospettiva.* — (Bologna 1766, in 4.to, con figure).

J. E. HUMMEL. — *Die freie Perspektive ec.* (In due parti con Atlante. Berlino, 1833-42 in 8.°, l'Atlante in 4.°)



DECIMAQUARTA LEZIONE.

La scultura italiana da Nicola Pisano sino al Ghiberti ed a' suoi seguaci, cioè dal 1230 al 1450 e considerazioni sopra la scultura de' sepolcri.

Alcuni scrittori pisani che presero a trattare intorno al rinascimento delle arti, più trascinati dall' amore di municipio che da quello del vero, affermarono, che il grande lancio di Giotto a togliere la pittura dalle bisantine rozzezze, gli fosse venuto, non dal suo genio potente, sì dallo studio ch' ei pose sulle opere di Nicola Pisano, il ristauratore della nostra scultura. Nulla è più lontano da verità, sia che si guardi alla *storia*, sia che si raffronti lo stile dell' uno con quello dell' altro. Nè il Ghiberti, nè il Vasari, che di Nicola scrissero lungamente, ci dicono mai ch' egli fosse esemplare a Giotto; e quando poi si vogliano raccostare le figure del Fiorentino con quelle del Pisano, si scorge ch' essi da diversa origine trassero e il loro disegno e l' essenza così spirituale che plastica del concetto. Giotto, il pensiero elevato delle sue figure attinse spesso dagli antichi mosaici di Ravenna e di Roma, appurandone la forma collo studio costante della natura: Nicola invece lo stile formò sugli antichi bassirilievi di cui Pisa al suo tempo era fornita, da quelli cavò atteggiamenti, arie di teste, girar di panni, assestamento di composizioni. Dev' egli porre

una Vergine in uno de' suoi pergami? Ne accattà la movenza dalla Fedra di un antico marmo. Deve figurare un Apostolo? Ne cerca il modello in un Bacco barbato, scolpito sopra un sepolcro romano.

Ciò però non vuol dire che lo statuario di Pisa non sia stato un miracolo d'artista pei tempi suoi; vuol dire solamente ch' egli non fu, come pretendono tanti, il ristoratore di tutta l'arte, perchè l'arte imbarbarita non poteva risorgere a vita nuova, imitando i marmi pagani, collo scopo di rappresentare la grandezza del cristianesimo. — Il rinnovamento dovea consistere nell'aggiungere alla forma l'affetto che nelle sculture pagane non si rinviene, se non di rado assai. — Chi dunque avviò quest'arte a rinnovata potenza fu Giotto: Nicol non fece che dirozzarne la forma. Sicchè fra questi due valenti corre la differenza che v' ha fra l'anima avvivatrice del corpo, inspiratrice di sorrisi, di pensieri, d'affetti, ed il cadavere, che, pur bellissimo, non lascia più traccie dello spirito da cui balenava riflesso il raggio di Dio.

Nato il pisano scultore entro ai primi trent'anni del secolo decimoterzo, s'acconciò, in sul cominciare di sua carriera, con alcuni statuarii greci che lavoravano le figure e gl altri ornamenti d'intaglio nel duomo di Pisa e nel battistero. Indi, veduti da lui i molti marmi antichi che le navi pisa ne a quando a quando trasportavano da Grecia; marmi ch ora stanno entro al camposanto di quella città, s'invaghì d'imi tarli; e per quanto potea permetterlo la povera educazione rice vuta, ci riuscì in modo, per que' tempi, maraviglioso. La prim opera di lunga lena cui desse mano, fu l'arca di s. Domenico i Bologna, che in parte ornò di bassirilievi, pregevoli senza dub bio per l'epoca in cui son fatti, ma lontanissimi da quell grave e temperata semplicità che distingue lo stile di Giotto.

Migliore metodo e più fine scalpello manifestò nelle sto rie fregianti le formelle del pergamo posto entro al battister

di Pisa, storie in cui, come ben dice il Vasari, condusse molte figure, se *non con perfetto disegno, almeno con pazienza e diligenza infinita*. E proprio il merito è tutto della pazienza, perchè l'insieme di molte figure è sovente difettoso assai, i modi scorretti, le teste insignificanti. Nella formella che rappresenta l'adorazione de' Magi, volle farsi imitatore fin servile dell'antico; e infatti nella Vergine ritrasse le movenze e i panni della Fedra ch'è scolpita sopra uno dei sarcofagi conservati nel ricordato cimitero; e nei re copiò certe figure di schiavi che veggonsi su' parecchi romani bassirilievi. Ma questa imitazione è si magra, si imperita, che ben manifesta com' egli non fosse nel disegno ben sicuro, e piuttosto imitasse meccanicamente, che non con perfetta intelligenza del suo esemplare.

Lavorò pure sullo stesso metodo, valendosi quasi d'uguale architettura, il pulpito della cattedrale di Siena, che ornò egualmente di bassirilievi arieggianti l'antico. Altre opere condusse a Lucca, a Perugia, a Orvieto, e tutte sulla stessa fredda maniera, senza sapervi infondere mai quel soffio di vita che fa si espressive le figure di Giotto, nè mai toccando nelle pieghe quel che di gentile, di agile, di armonicamente affaldato ch'è si gran pregio dei trecentisti. — In onta a questo, quanta differenza fra le sue figure e quelle de' predecessori suoi, quanto miglior giudizio nelle composizioni, quanta maggior verità nelle movenze! Per la qual cosa, se egli non merita quella lode di sommo artista che molti gli danno, è degno però di altissima stima, perchè trasse la scultura dalla barbarie e l'avviò al meglio, formando buoni artisti di molti fra i suoi discepoli.

Fra questi il più valente fu il figlio di lui Giovanni, che fattogli aiuto per qualche tempo, finalmente si diè ad operare da solo, ed in fatiche veramente colossali. Una di queste fu la fontana pubblica di Perugia, che diretta da lui anche rispetto alla condotta dell'acque, ornò di bassirilievi allegorici,

eleganza fu vinta dalle egregie del Ghiberti, queste superò nella severa maestà degli atti e nell'espressione religiosa delle figure. Ci spese Andrea ventidue anni, non risparmiando cura perchè riuscisse mirabile anche nel getto, e vide ben coronate le molte fatiche sue, perchè è difficile vederne uno di più netto, di più fino. Rappresenta in tante storiette di bassorilievo la vita del Battista. — « E sebbene (dice il Vasari) » paia a molti che in tali storie non apparisca quel bel di- » segno e quella grande arte che si suol porre nelle figure, » non merita però Andrea se non lode grandissima, per es- » sere stato il primo che ponesse mano a condurre perfet- » tamente un'opera, che fu poi cagione che gli altri che so- » no stati dopo di lui, hanno fatto quanto di bello e di diffi- » cile e di buono nell' altre due porte e negli ornamenti di » fuori si vede. » — Tanto anche il michelangiolesco Vasari comprendeva, che senza le grandi norme di Andrea, la scultura non avrebbe scossa la barbara ruggine, nè sarebbe salito a tanta altezza il Ghiberti.

In questa vasta opera, la cui sola fusione costò nove anni, ebbe Andrea per aiuto principale il figlio Nino, che nel trattare il marmo superò il padre, ma nol raggiunse nella nobiltà dello stile, nè potè arrivare fino all' austero e grave carattere che impresse nelle sue composizioni l'Orgagna, il quale, facendo il suo scalpello rivale alla sesta e ai colori, segnò nell'arte un passo grandissimo, sicchè diventò, come a dir, transizione, fra lo stile di Andrea e quello immodernito del Ghiberti.

Diciamo de' suoi meriti brevemente. Spicca nei marmi dell'Orgagna una grandiosa facilità, che, fatta ragione dell'epoca in cui visse, mette alta maraviglia; sotto le sue pieghe saviamente disposte quanto quelle di Giotto, ma forse più vere, rivelansi le forme del nudo, larghe, sciolte, ben proporzionate. Nelle sue teste è una vita or di fierezza, or di pietà, or

di dolore, che nessuno prima di lui arrivò. Ne' suoi bassirilievi fregianti l' altare d' Orsammichele v' è una Madonna morta presso cui stanno due figure che paiono vive a forza d' espressione. Una di quelle canta con viso mesto, leggendo fissa entro un libro di preci; l' altra cedendo alla piena del dolore, appoggia il capo ad ambe le mani e grida più di quel che non canti: si direbbe di poterne udire i lamenti. La testa della Vergine è di giovane donna piuttosto sopita che morta; e qui lo scultore salì all' idea, levando alla morte terrena le sue dolorose apparenze.

La imitazione della natura, più presto raggiunta dai plastici che non dai pittori, perchè ne aveano più pronto e più effettivo il mezzo, spinse rapidamente gli statuarii a perfezionare la forma, sicchè al cader della scuola tradizionale, di cui l'Orgagna fu nella scultura l'ultimo rappresentante, surse un ingegno d' aquila entro ad un' anima singolarmente perseverante nella fatica, Lorenzo di Cione Ghiberti fiorentino. Datosi all' arte dell' orafo sotto del padre che n' era eccellente maestro, in breve lo superò. Acquistata finezza straordinaria di mano in tale mestiere, ch' era allora, d' ordinario, l' esordio di tutti gli artisti, dilettossi in seguito molto più della scultura e del disegno, maneggiando qualche volta colori, e alcun' altra gettando figurette piccole di bronzo, che poi finiva con molta grazia. Divertivasi pur anche a contraffare i conii delle medaglie antiche, e a plasticare ritratti degli amici. Ma sopravvenuta nel 1400 la peste e le intestine discordie a spargere il terrore ed il lutto entro alla città, egli se ne fuggì, riparando a Rimini presso Pandolfo Malatesta che n' era allora signore. Colà, in compagnia d'altro pittore, di cui la storia, non serbò il nome, molte cose dipinse per quel principe, non mai però tralasciando la sua favorita scultura, che soleva studiare cavando dal vero in piccioli modellini quanto gli veniva dinanzi, *conoscendo molto bene* (dice il Vasari) *che si fatti rilievi*

piccoli sono il disegnare degli scultori, e che senza cotale disegno non si può da loro condurre alcuna cosa a perfezione. Vedete dunque, o miei amici, quanto anche questo sommo Ghiberti, al paro dei gran pittori coevi, avesse compreso, come senza trarre dal vero in piccolo, non si possano aver giuste le apparenze della natura, e facilmente si debba errar nello insieme! È un gran dire che noi moderni, orgogliosi della nostra sapienza, sdegnassimo sempre, fin quasi adesso, di far senno del modo ingegnoso con cui i vecchi studiavano, e piantassimo (non so su quale ragionamento) il principio strano quanto antiscientifico, che ci convenisse ricopiare dagli esemplari o veri od artefatti, in dimensioni gigantesche, per apprendere a trattar l' arte *in grande.*

Ma che abbiam guadagnato? Forse la correzione di Raffaello, forse la eleganza del Ghiberti, forse l'espressione dell' Angelico? Nulla di tutto questo. — Quanto più noi studiavamo l' arte in dimensioni da Patagoni, ella diventava ogni dì più pigmea, ella diventava, cioè, fredda riproduzione della forma materiale, e perdeva il moto, la vita, la parola dello spirito. E perchè? Perchè a trarre lo spirito dalla verità, bisogna sorprendere nella verità perfettamente giusto l' insieme; e l' insieme non si coglie giusto se non in piccolo e rapidamente, non già copiandolo in una grandezza che sforza a spostare più volte il punto di vista per poterla abbracciare. Cessiamo (non parlo a voi che di questi veri siete persuasi, e la mercè de' vostri insegnanti sapete metterli in pratica, parlo ad artisti d' altre terre, che ancora s' intestardiscono nei già invecchiati sistemi) cessiamo dal voler salire il monte a ritroso, perchè affaticheremo inutilmente il piede, poi inciamperemo nei bronchi, e scivoleremo al piano. Persuadiamoci una volta, che un pezzo di nudo mirabilmente imitato non è lo scopo dell' arte, è appena un mezzo: l' arte consiste nel rappresentare un' idea con forme vere. Ma questa idea vuol esse-

re evidente, deve mostrare, nelle figure miranti ad estrinsecarla, il sentimento, il moto, e non già le minuzie del vero, che se avvertite dall' osservatore, lo distolgono dall' occuparsi del sentimento, se non avvertite torna inutile il farle, perchè non si vedono. Sarebbe lo stesso che un poeta nel descrivere in un personaggio gl' impeti di generosa ira, si ponesse a noverare le piccole macchiuzze del suo vestito. O è vero o non è vero che Raffaello e il Ghiberti sieno il sommo dell' arte. Se non è vero, smettiamo le quistioni, o meglio gettiamo pennelli e scalpelli, che faremo più savia opera, imperciocchè a nulla giova farsi sacerdoti di una disciplina di cui fosse scopo copiar le rughe della pelle anzichè gli agitamenti dell' animo. Od è vero, e allora confessiamo franchi d' esserci sino quasi ad oggi ingannati, e rifacciamo il cammino, battendo le orme di que' grandi i quali portarono l' arte a somma elevatezza studiando ne' modi sopra indicati; e non già, studiandola solamente, ma imparandola a grado da porla intera entro all' anima, entro alla memoria, perchè fecondata colà dall' affetto, appurata dal sentimento, rallargata dalla immaginazione, potesse uscire maravigliosa e gigante nelle camere vaticane e nelle due porte del battistero fiorentino, di cui fra breve prenderò a parlare, giacchè prima mi par necessario favellarvi di una gara d' arte colla quale venne come solennizzato l' aprirsi del secolo decimoquinto, e raccertata, con essa, la prima corona al Ghiberti.

L' ammirazione suscitata nei Fiorentini dalle ricordate porte di Andrea Pisano, li invogliò a far più splendido il loro bel s. Giovanni con altro simile lavoro, da applicarsi all' altre due porte che rimanevano. Aprirono essi a tale uopo un concorso, e sei scultori si presentarono, Brunellesco, Simone dal Colle, Nicolò di Arezzo, Jacopo dalla Quercia da Siena, Francesco di Valdambrina, e il Ghiberti. — Vasari pone settimo Donatello, ma le memorie autografe che ci rimasero mss. di

Lorenzo, nulla dicono di quest' ultimo competitore. E difatti Donatello all' epoca del concorso non avea che 17 anni, età nella quale, per quanto sia fecondo lo ingegno, non ha la perizia tecnica necessaria ad un concorso da farsi in bronzo. Il tema da trattarsi era una storia della grandezza di quelle della prima porta di Andrea, e dovea esserne soggetto il sagrificio d'Abramo; il tempo prescritto, un anno. Ciascuno, dato principio al lavoro con ogni studio e diligenza, metteva ogni forza per superare i rivali, tenendo nascoso quel che faceva, per non cadere nella composizione altrui o perchè la propria non gli venisse rubata dagli emuli. Solo Lorenzo avea per guida il padre, che gli facea fare e rifar modelli, senza mai esser contento. Questi di continuo menava e cittadini e forestieri (se del mestiere) a veder l' opera del figlio per sentire l' animo loro. Sicchè profittando il giovane de' molti consigli, valse a compiere il lavoro migliore, il quale venne infatti coronato del premio più onorevole, quello di trascegliere l' autore a condurre tutte e due le porte. Due soli fra i sei modelli ancor si conservano nella sala de' bronzi della Galleria di Firenze, e son quelli del Brunelleschi e di Lorenzo. Il primo pose nell' opera sua maggior movimento, più forte espressione, ma il secondo trasfuse nelle figure eleganza non iscompagnata da correzione, e all' Isacco in particolare seppe dare una incantevole mansuetudine.

Dopo tale vittoria, datosi subito a lavorare la porta che guarda la via de' Martelli, la foggiò con ventotto storie del Nuovo Testamento, cogli apostoli, cogli evangelisti e con infinite teste dei profeti, ogni cosa raccerchiando di un magnifico fregio di ellera; opera veramente insigne per ricchezza di composizione, per graziosa snellezza di figure, per diligenza di getto. Il Cicognara nel lodarla a cielo, si fa a descrivere lo spartimento ove si contiene la resurrezione di Lazzaro, che egli encomia per finezza di pensiero, espressione ed originali-

là; ed è pel fatto una mirabile fatica, ma originale non può dirsi, perchè arieggia in sì fatto modo quella del medesimo soggetto, colorata da Giotto in Padova, da far pensare a diritto che il Ghiberti la vedesse, e quindi ne profittasse.

Compiuta questa insigne porta, che costò a Lorenzo molti e molti anni, diè cominciamento all' altra ch' egli stesso minutamente descrive nelle memorie ricordate. — « Fummi al-
» logato (dic'egli) l'altra porta, cioè la terza, per la quale
» mi fu data licenza che la conducessi in quel modo che po-
» tesse tornare più ornato e ricco. Cominciai detto lavoro in
» quadri grandi un braccio e un terzo, le quali storie molto
» copiose di figure erano del Testamento Vecchio, e m'inge-
» gnai con ogni misura d' imitar in esse la natura. Misi in al-
» cuna storia fin cento figure, in quale meno. Condussi la
» detta opera con grandissima diligenza ed amore. Furono
» storie dieci (ch'egli poi una ad una descrive, concluden-
» do) : *E' la più singolare opera che io abbia prodotta.* »

E non di quelle soltanto uscite dal suo ferace ingegno è la più singolare, ma ben anche di tutte le altre che furono eseguite e prima e dopo di lui, perchè da qualunque lato la si riguardi, è una maraviglia di perfezione. Non pago Lorenzo di trattare in ciascuno spartimento un soggetto, volle accomodarvi un' intera storia nelle successive sue azioni; sicchè quattro di queste si presentano in ogni formella. Intemperanza senza dubbio dannosa all' unità; ma ch' egli riparò da maestro, ciascuna di quelle parziali composizioni inventando con rara evidenza. Uno fra i più ben composti di simili spartimenti è il primo, ricco di quarantuna figura. Vi è rappresentata la creazione d'Adamo e d' Eva, la lor colpa e il loro castigo. I cori degli angeli che accerchiano l' autore della natura nelle ammirabili opere di Lui, sono in ciascuna di queste azioni atteggiati in un'estasi di tanta dolcezza, e con tale una soavità di movenza, che nulla di più affettuoso e devoto fu dalla scul-

tura creato giammai. I quattro angioletti che sono spettatori della creazione dell' uomo, vedonsi tra lor ragionare maravigliati della grande produzione divina. E del pari quelli che assistono alla formazione della donna e gentilmente ne sorreggono il corpo, il quale prima di ricevere intero svolgimento, non vien per anco abbandonato alle proprie forze, ma va sorretto da spiriti celesti, quasi non avesse ancora bastevole vita per reggersi da solo. « Di tali sussidii visibili (dice benissi» mo il Cicognara) non bisogna mai darne colpa all'arte, qua» sichè volesse aggiungere accessorii che apparentemente di» minuissero la potenza creatrice; poichè, siccome l'arte parla » ai sensi, vogliono così i nostri materiali sensi un soccorso di » mezzi visibili; oltrachè il sussidio delle angeliche gerarchie » non può mai tenersi diminuzione del prodigio, non essendo » elleno altro che emanazioni della suprema volontà. »

Ricchezza di concetti, espressione il più delle volte giusta, profonda; purezza di linee, correzione, eleganza sono pregi irrecusabili di queste uniche porte, ben dette da Michelangelo *degne del paradiso.* Esse quindi sul cominciare del quattrocento presentarono all'arte il più grande modello che mai fosse stato offerto. Ed ecco precisamente, se non la prima, almeno la più consultata fonte da cui trassero studio ed emulazione tutti coloro che vennero dopo, fra'quali fu senza dubbio l'Urbinate, che non isdegnò cavare da questi unici getti, modi di panneggiare, di aggregar insieme le figure, di atteggiarle.

Mirabile opera del Ghiberti è pure il dossale d'un altare in Santa Maria del Fiore, nel quale fuse in bronzo il miracolo di s. Zenobi quando risuscita, alla presenza di numerosi spettatori, un fanciullo morto. Bene accorgendosi come la scena non avrebbe con evidenza parlato ai sensi del popolo fiorentino, se avesse coi greci modi ristretta la composizione a pochissime figure, servendosi, come i Greci nei lor bassirilievi, di una maniera di convenzione, tentò vincere la difficoltà, mo-

strando gran cerchia di genti in due file assistere al miracolo, e queste disponendo con gentile varietà ed ammirabile gradazione sur un piano dolcemente inclinato. Così egli il primo avventurò il bassorilievo prospettico, nè già soltanto forse, per desiderio stemperato di mostrarsi nella prospettiva valente, ma per meglio raggiungere quell'aspetto di scena vera che potea produrre efficace impressione in un popolo avvezzo a ragunarsi numeroso, ogni volta che qualche cosa di straordinario accadeva. A popolo così fatto, il sistema semplice e severo de' Greci sarebbe stato senza utile parola, non l'avrebbe compreso. E quando un'opera d'arte, fatta per dire al popolo un forte pensiero o destarglielo, da quello non è comprensibile, ella ha già perduta gran parte della importanza sua.

Con questo non intendo già di raccomandare agli scultori il bassorilievo prospettico, voglio solo giustificare in qualche modo il Ghiberti d'averlo usato. Veggo anch'io quanto sia difficile alla scultura riuscir vera colle degradazioni della prospettiva, poichè le mancano tutt'i mezzi che si raccostano al naturale, la prospettiva aerea, cioè, ed il colore. Veggo anche io quanto spesso nel bassorilievo si manifesti sgradevole un gruppo di più figure, se l'una all'altra addossate. Scorgo benissimo, come, se in particolare le dimensioni delle figure sieno brevi, e i casamenti tirati in prospettiva, spessi e frastagliati, debba venirne all'occhio confusione, e certo viluppo indigesto di masse che scemano alla evidenza del concetto. Ma d'altra parte, quando osservo nelle opere del Ghiberti l'artificio col quale egli seppe, non dirò vincere, ma sminuire tante difficoltà, quando guardo alla naturalezza di quelle sue pose, alla verità di quelle teste, alla eleganza di quegli aggruppamenti, non so che dire, mi sento meno inclinato a disapprovare intieramente il bassorilievo prospettico.

Gli estetici e gli artisti tedeschi, men di noi innamorati della forma, e di quella fantastica festosità che a noi tor-

na tanto gradita anche nelle opere d'arte, chiamarono quest innovazione del Ghiberti *errore considerevole*, atto a produr re qualche cosa *di ibrido*. Ed hanno ragione, perchè, a dir ve ro, essa getta la scultura nel campo della sorella, senza pote giovarsi de'copiosi suoi aiuti, e senza raggiungere, ch'è peg gio, la semplicità della rappresentazione evidente, che in ogr arte è, più ancora che pregio, dovere. Il bassorilievo destinat a decorare vasti spazii architettonici, e a porsi con quelli in ar monia, manca allo scopo, se apparisce farraginoso e rotto nel le masse, per molteplice aggettare di piani. E per quanto meriti del Ghiberti domandino da tal lato un'eccezione, no posso però astenermi dal raccomandare a voi, Giovani scultori di non cedere mai alla tentazione di seguitare la innovazion da lui introdotta nell'arte. — Alcuni esperimenti condotti an che da feracissimi ingegni in questi ultimi anni, fallirono inte ramente, nè diedero altro risultamento se non di fare che i be veggenti lamentassero l'uso di una rara abilità applicata a una maniera opposta affatto al fine dell'arte (1).

Il Ghiberti, valente nelle piccole figure, lo fu del pari nel le grandi, e il suo s. Matteo, in una delle nicchie esterne di Or sanmichele a Firenze, è bronzo insigne per nobiltà di posa per espressione, per dignitoso piegare.

Nelle statue però di gran mole fu superato forse dal suo emulo e contemporaneo il Donatello, perchè il s. Marco ed i s. Giorgio di quest'ultimo sono opere insigni per scienza de

(1) È singolare, che precisamente in quegli anni in cui il Bonarroti chi mava le descritte porte del Ghiberti degne del paradiso, un critico assai rin mato, dava sentenza tutta contraria, e negava persino a Lorenzo quella lode cl profondeva a tanti di lui minori. Anton Francesco Doni, in una sua lettera ind rizzata ad Alberto Lollio, in cui gl' indica le preziosità delle cose d'arte da v dersi in Firenze, accenna alle porte del Ghiberti (senza però nominarlo mai con queste strane parole: *Considererete le porte di bronzo che sarebbero basta ti a stare alle porte del purgatorio*. (Lett. Pitt. tom. III, pag. 233). Forse Doni la pensava come gli estetici tedeschi, nè potea far buon viso all'a innov zione introdotta dal Ghiberti nel bassorilievo.

vero, per intelligenza d'anatomia e per fierezza di attitudine. Michelangelo andava pazzo pel s. Marco, e ogni volta che si fermava a guardarlo, dicesi gridasse, *Marco, perchè non mi parli?* Tanto gli parea vivo. Ma il Bonarroti avea poi una grande ragione di amare in sì fatto modo lo stile del Donatello. Egli in quello stile secco sì, ma contorto vedea quasi l'esordio e l'invito a quanto egli ripensava nell'ardimentosa anima. Difatti nel s. Giambattista di Donato che conservasi nella Galleria degli Ufficii, v' ha, tra mezzo ad una grande intelligenza del naturale, un non so che di affettato, di sbalzante nei muscoli, che fa presentire, se non le troppo rigonfie membra delle statue michelangiolesche, almeno la tendenza ai soverchi contrasti e alle linee ardite. Le mani s'attaccano con audaci angoli al braccio, i piedi posano artificiosamente; ogni appicco dà nel risentito; l'esagerazione, in una parola, non si slancia ancora alle coraggiose fierezze del Bonarroti, ma fa capolino; ed annunzia il temporale, quasi nuvola negra in giorno sereno d'estate.

Più grandioso, più semplice e quindi men secco si manifesta Donato nella grande statua equestre del Gattamelata che rizzasi sulla piazza del Santo a Padova. Se il cavallo non fosse di soverchia mole rispetto al cavaliere, non saprebbesi qual cosa appuntare in questo monumento, tanto n'è severo il concetto, e sono corrette le parti, bene scelte le forme.

Ma simili pregi si desiderano spesso indarno nei molti bassirilievi che il Donatello fuse in bronzo pel presbiterio e per l'altare del Sacramento nella stessa chiesa del Santo. In questi urta sovente nell'esagerato, trascura le pieghe, non dà bastevole diligenza alle teste, ed affastella di tante figure la composizione, che questa manca di evidenza, e quindi di espressivo linguaggio. Quanta distanza fra l'elegante amabilità (se così posso dirla) delle figure operate dal Ghiberti, e lo sforzato avvivamento degli affetti che traspira da quelle del Do-

natello! Eppure quest'ultimo, più assai del suo emulo, studiava l'antico, tentava in ogni modo di arrivarne la correzione. Prova non dubbia anche questa, che primo ed unico modello dell'artista dovrebbe essere il vero, e quei monumenti in cui si manifestano, non mentiti e non artificiati i sentimenti dell'anima.

E questa verità sorpresa nei commovimenti del cuore, fu quella che servì d'esemplare ad un altro grande, contemporaneo ai due nominati colossi, voglio dire a Luca dalla Robbia, il quale non trattando che di rado il marmo, giunse colla semplice creta ad un'elevatezza di sentimento, e ad un'eleganza di pose, che forse non fu da altro statuario raggiunta. Egli potrebbe dirsi l' Angelico della scultura, siccome il Ghiberti ne fu il Ghirlandaio, e il Donatello il Mantegna. Difatti le molte Madonne e gli Angeli che Luca plasticò per le chiese di Firenze, d' Arezzo, di Pistoia, di Vallombrosa e per altri luoghi di Toscana, sono di una santità, di una virginità, di un'aria così soavemente pudica, che non possono venir eguagliate se non da quelle inimitabili dipinte dal Beato da Fiesole.

Postosi Luca ancor fanciullo all'arte dell' orafo, presto sentì crescersi l'animo così, che si diede a condurre alcune opere di marmo e di bronzo, le quali riuscite essendogli benissimo, lo determinarono ad abbandonare l'oreficeria per dedicarsi tutto alla scultura. Da quel momento altro non fece che scalpellare per quanto era lungo il giorno, e nelle prime ore della notte disegnava. — E ciò fece (dice il Vasari che ne scrisse la vita) « con tanto studio, che molte volte sentendosi agghiadare i piedi, per non partirsi dal disegno, si mise, per » riscaldarli, a tenerli in una cesta di bruciuoli, cioè di quelle piallature che i lignaiuoli levano dalle asse quando con la » pialla le lavorano. — Nè io di ciò mi meraviglio punto (continua il biografo) essendo che niuno mai divenne in qualsi» voglia esercizio eccellente, il quale e caldo, e gelo, e fame,

» e sete ed altri disagi non cominciasse ancor fanciullo a sop-
» portare. Laonde sono coloro del tutto ingannati, i quali s'av-
» visano di poter negli agi e con tutt'i comodi del mondo ad
» onorati gradi pervenire: non dormendo, ma vegghiando e
» studiando continuamente, s'acquista. » — Fate senno, o miei cari, fate senno di queste preziose parole, perchè se ne spregerete la verità che racchiudono, artisti di vaglia non diverrete mai. Nè vi dolga quindi se io di frequente vi raccomando di mostrarvi allo studio sempre fervidissimi. Non v'illudete no credendo di aver bastevolmente faticato nelle poche ore dedicate alla scuola. In quelle potete imparare i modi dello studiare, ma lo studio vero dovete continuarlo da poi, e senza interruzione, senza la svogliatezza che annuncia il disamore, senza quel che di fiacco, di distratto, di molle, che rivela lo schifo al faticar lungo. Dio v' ha dato agile, pronto lo ingegno; fatelo diventar genio, luce, potenza alle grandi opere, col solo mezzo possibile, l'assidua perseveranza nel lavoro. — Vedete questo Luca che fu sì grande; tanto avea negli anni infantili sudato per l'arte, che non ancora compiti i 15 era già artista valente; e come tale chiamato a Rimini da Sigismondo Malatesta, e poco dopo ridomandato in patria, per condurvi nella Metropolitana quei bassirilievi in marmo che adesso ornano un piccolo corridoio alla Galleria degli Ufficii, bassirilievi ne' quali con magistero, non forse superato da poi, scolpì cori di cantori che veramente cantano, e d'un canto animoso, anzi, direi quasi, sonoro; tanto nel gonfiar delle gote, nello aprir della bocca, nello elevarsi del petto, somigliano ad uomini vivi nell'atto di far uscir modulata dai polmoni la voce.

Tosto dopo fuse in bronzo la magnifica porta della sagrestia nello stesso duomo fiorentino, lavoro anche questo di inimitabil bellezza, in particolare pei quattro evangelisti, figure maestose, corrette ed egregiamente piegate.

Dopo questa grande opera, che di per sè sola basterebbe a raccertare la fama d'un artista, non sappiamo ch'altro facesse in marmo od in bronzo, giacchè, datosi al lavorare bassirilievi in terra cotta, vi si applicò indefessamente per tutta la vita, avendone da ogni parte ricerche grandissime. Di questi, che d'ordinario rappresentano o sacre Famiglie, o la Vergine attorniata da Santi e da angeli, il più grande ed il più accurato è senza dubbio quello che sta sopra la porta della chiesa d' Ognissanti a Firenze, plastica di rara castigatezza in ogni figura, e ammirabile per la calda devozione e santità che traluce dalle fisonomie e dalle movenze. La testa della Vergine è quanto di più celeste la scultura facesse mai.

Bramando poi Luca che questi suoi lavori di terra cotta si conservassero non anni ma secoli, andò tanto ghiribizzando, che trovò modo a difenderli dalle ingiurie del tempo. Dopo aver molti e molti mezzi sperimentato indarno, rinvenne alfine la maniera d'invetriarli con una mistura che, al dir del Vasari, si componea di stagno, litargirio, antimonio ed altri minerali cotti al fuoco ardente d'una fornace. Sia o no vero ch'egli adoperasse simili ingredienti, è per altro certissimo che riuscì a dare a queste sue opere maggior durata che non al marmo, perchè tutte sono ancor là conservatissime che le paiono fatte ieri, e ne son conservati anche i colori di cui spesso ricoprivale, in particolare l'azzurro, che spicca di tutta la vivezza dell'oltremare.

Pur troppo questo prezioso secreto si perdè col suo inventore e coi discepoli ed aiuti suoi, nè valsero a tornarlo in vita i molti esperimenti che da ultimo se ne fecero in Firenze ed altrove. Ed è veramente gran danno, perchè se potesse riguadagnarsi, sarebbe dato agli scultori far durevoli anche all'esterno le terre cotte e con esse comporre figure e monumenti, i quali, divenendo assai men costosi che non quei in marmo, sarebbero cercati anche dalle mediocri fortune

la statuaria avrebbe così maggiori occasioni di venir adorata.

Nè vanno dimenticati fra i valenti statuarii toscani di quella epoca due, che sebbene non tanto operassero, quanto i tre timi di cui ho tenuto discorso, pure condussero lavori di mmo pregio e degni della più attenta considerazione. L'uno è quel Filippo di Ser Brunellesco, cui tanto deve l'architttura, e del quale parlerò a lungo nella lezione in cui tratte del rinnovamento di quest'arte in Italia; l'altro è Jacopo lla Quercia, autore de' preziosi bassirilievi della porta mag ore di s. Petronio in Bologna, e di quelli non meno preziosi e accerchiano la fonte della piazza di Siena, i quali guadaarono al suo autore l'onorevole soprannome di Jacopo della onte. — Se il primo non avesse fatto altro che quel Cristo in roce per s. Maria Novella di Firenze, da lui condotto quasi er celia, a fine di convincere il suo amico Donatello di avere lavorato uno non del tutto lodevole per la chiesa di s. Croe, ancora meriterebbe ammirazione grandissima, perchè v'ha ale squisitezza di forme e d'insieme in quel nudo, da farlo non solo superiore al Cristo di Donatello, ma una delle più corrette sculture dell'età. — I bassirilievi del secondo provano come fosse anch'egli affinato ai più difficili magisteri dell'arte, sapesse rendere il naturale con rara castigatezza. Vero è per altro che, ponendo le sue opere a confronto con quelle di Donatello, di Luca della Robbia e del Ghiberti, egli scade nel paragone; ma convien riflettere che Jacopo cominciò a trattar l'arte qualche tempo prima di questi sommi, sendo egli nato nel 1374, e che dovette formarsi la maniera da solo, senza esempii, fuor di quelli dei Pisani e dell'Orgagna, i quali, se poteano avviare alla espressione ed al sentimento, non valeano per altro ad insegnare quella scienza di ritrarre il naturale a cui mirava Jacopo. Egli può dunque venire considerato il precursore della nuova scuola, e come tale deve trovare indulgenza

maggiore di coloro che il seguitarono sulla innovata maniera, se avvenga che si scorgano ne' suoi marmi, od un soverchio affaldare di drapperie, o qualche movenza un po' contorta, o qualche parte del corpo non perfettamente modellata secondo verità.

Troppo allungherei la presente lezione se volessi discorrervi d'altri statuarii di poco posteriori ai cinque sunnominati, e quasi tutti ad essi discepoli, i quali se non valsero ad agguagliarli, vi si accostarono però di molto, e quindi meritano a diritto l'ammirazione nostra. Tali furono, per nominarne alcuni, Desiderio da Settignano scolare del Donatello e a lui inferiore per scienza del nudo e fecondità di concetti, ma valentissimo nelle pieghe e nelle teste: Gambarelli Antonio detto il Rossellino, altro allievo del Donatello che aggiunse all'arte finezza nella esecuzione: Matteo Civitali Lucchese, che scolaro a Jacopo della Quercia, lo superò di lunga mano, specialmente nella verità degli atti, nella perfezione delle estremità e delle pieghe, e soprattutto nella vita delle teste, che proprio dicono i sentimenti del cuore, e mandano dagli occhi, dall'archeggiare della bocca, da ogni linea il respiro.

A tutti questi, sebbene abilissimi, prevalse per altro Mino da Fiesole, sul quale mi piace dirvi alcune parole, perchè se avverrà mai che vi portiate in Toscana, vi sentiate invogliati a studiarne profondamente le opere squisitissime. Il Vasari in modo troppo severo lo giudicò, dicendo che in luogo d' imitare la natura, si piacque di seguire la maniera di Desiderio da Settignano suo maestro, e per questo non si curò di fermar lo studio sul naturale. Ma l'accusa è falsa, perchè quando si guardano le due grandi opere di Mino, il sepolcro cioè del conte Ugo alla Badia di Firenze, e l'altro di Leonardo Salutati vescovo di Fiesole nel duomo di quella cittadella, vi si scorge sì bene imitato il vero e con tanta originalità di maniere, da non poter in verun modo consentire nella sentenza

del biografo aretino. Nelle teste specialmente d' uomo Mino non ha rivali. Chi seppe dar meglio il carattere e la vita ai ritratti ? Chi ne fece di più veri di quelli suoi che ha la Galleria degli Ufficii ? Chi scolpì più cari e più gai e più naturali angioletti dei bimbi festosi che fregiano il citato sepolcro del conte Ugo ? Per certo nessuno, come nessuno lavorò più finamente il marmo, nessuno adattò meglio lo stile dello scalpello a quello dell'architettura. Per la qual cosa io penso che eccellente consiglio seguiterebbero gli odierni statuarii della Toscana, se, in luogo d' inviscerarsi cotanto nel minuto naturalismo a cui die' troppa voga il Bartolini, si ponessero ad imparare le maniere di riprodurre il naturale dagli stupendi marmi del fiesolano scultore.

Intanto che in Toscana, per opera degli artefici da me oggi nominati e d'altri minori, fra i quali pure spiccano i nomi dei due da Majano, dei Pollajoli, del Verrocchio, la scultura saliva a grandezza ; in altre terre italiane procedeva per la medesima castigata via, e, tuttochè non arrivasse l'eccellenza de' toscani artefici, pure toccava anche in quelle un punto che più non seppe riconquistare da poi.

In Napoli primeggiano Andrea Ciccione, Antonio Bamboccio, Guglielmo Monaco e sopra tutti, Agnolo Aniello Fiore che in san Domenico Maggiore, nella cappella di s. Tommaso d' Aquino, scolpì il magnifico quanto corretto monumento sepolcrale del Caraffa.

In Lombardia lasciarono insigni opere quei molti che abbellirono di grazie elegantissime il più bel monumento che si abbiano le arti del secolo decimoquinto, la Certosa Pavese. Ma su que' molti s'elevano, quasi fari luminosi, Jacopino da Tradate, Andrea Fusina, Antonio Amadeo da Pavia, autore del bel deposito Colconi a Bergamo.

E da Lombardia, ed in particolare dalla patria degli antichi marmorarii, Lugano, pare venisse quella famiglia de' Lom-

bardi che tanti preziosi lavori di scalpello e di compasso lasciò in questa Venezia, e qui fondò una scuola, la quale spicca per castigatezza di massime; scuola preziosa da cui uscirono Vittore Camello, Antonio e Lorenzo Bregno, Antonio Rizzo, il Dentone e, sopra tutti valente, Alessandro Leopardo, a cui dobbiamo gli eleganti pili della piazza di san Marco, la statua del Coleoni sul campo dei santi Giovanni e Paolo, e forse il monumento Vendramin entro alla basilica or ricordata, opera invero maravigliosa, e senza dubbio fra le più belle che di tal genere conservi, non solo Venezia, ma l'Italia ed il mondo.

Nel veder si gran numero di sculture contemporanee, e tutte ammirabili per verità, per eleganza, per isquisita purgatezza di pensiero e di linee, non puossi a meno di non dire a sè medesimi, quanto mai fervido dovea essere allora il bisogno dell'arte per gl'Italiani, se di tanta copia d'opere bramavano vedersi attorniati, e tutte condotte in que' modi semplici ed insieme ornatissimi che esprimono le grandi poesie del pensiero! E quanto ingegnosa ed efficace dovea essere l'educazione dell'artista, se tutti gl' ingegni di cui qui sfuggitamente toccai, erano non solo scultori abilissimi, ma il più delle volte pittori insieme ed anche orafi ed architetti! Nicola Pisano alza chiese magnifiche, che fanno ancora l'onore delle città in cui sorgono; Giovanni suo figlio si mostra insigne e colla sesta e collo scalpello; il Ghiberti dipinge i vetri per s. Maria del Fiore, ed aiuta il Brunelleschi nella grande impresa della cupola fiorentina. Il Rossellini, Desiderio da Settignano, Mino da Fiesole alzano sepolcri che rimarranno sempre insigne modello di tal costruzione per gentilezza di linee e per agili ed eleganti decorazioni.

Di tal guisa, quegli uomini sommi sapevano trarre da tutti i rami dell' arte maniere svariate, invenzioni leggiadre, e potevano ornarle con una grazia di concetto e d'esecuzione che a noi tocca sterilmente invidiare. Noi moderni, mal curan-

li di studiare l'arte in tutti que' diversi rivoli che danno umore al gran fiume del concetto; noi moderni ci accontentiamo di addentrarci soltanto in quel ramo che vogliam professare, non accorgendoci come sia impossibile creare un grande monumento senza conoscere bene tutte le parti di cui deve comporsi, e sieno pure di appartenenza dello scalpello, del pennello o della sesta. Gli artisti, invece, di un tempo, avendo sicura cognizione di tutt'i rami dell'arte, sapevano raggiungere quella mirabile unità nelle opere loro, che basta da sola a mostrare quanto sieno, salve rare eccezioni, superiori a quanto produciamo adesso. — Le opere artistiche di oggidì (non dico tutte, ma le più) si potrebbero assomigliare a quelle moderne commedie francesi, composte spesso da due o tre persone, commedie in cui v'è di tutto, fuorchè quella limpida concordia fra le parti ed il concepimento collettivo, senza cui si rendono inefficaci, od almeno illanguidiscono anche i grandi pensieri.

Quanto esposi intorno al merito di queste opere egregie, vale, se non erro, a dimostrare com'esse meritino di venire studiate dai moderni statuarii. Eppure è forse meglio non dire quanto pochi sien quelli che le piglino ad esemplare. I pittori meglio avviati cominciano adesso a far tema di mature considerazioni le opere di Giotto, dell'Angelico, del Perugino, raffrontandole a verità, ma in generale i più abili nel maneggio dello scalpello (e l'Italia, in particolare, ne ha di abilissimi) non seguitano la stessa via. Ne veggo sì alcuni aggirarsi intorno alle maravigliose plastiche de' marmi partenonii e cavarne larghezza di piani e corrette proporzioni ; altri ne veggo ritrarre accurati fin le minuzie del vero, e per le due strade correre, gli uni alla pompa della greca dignità, gli altri al naturalismo, gli accidenti di questo inviscerando entro ad un'arte che tiene a principale suo scopo, direi quasi, l'apoteosi dell'idea, anzichè la riproduzione fedelmente particolareggiata della forma umana. Ma pochi ne veggo (e per questo

più degni di riconoscente venerazione) affissarsi nella modesta eleganza del quattrocento, per raggiungere, da un canto l'espressione, dall'altro la forma severamente gentile che può meglio attagliarsi ai piccoli monumenti che andiamo alzando adesso. — Ed è gran danno, perchè lo studio della splendida arte greca guida facilmente a rappresentare l'idea sotto un punto di vista troppo lontano dall'odierna civiltà, troppo, per dirlo alla Hegel, *spoglio d'individualità;* ed il culto soverchio, non già dell'uomo morale (scopo vero dell'arte) ma del materiale, scema dignità alla scultura, che si dilunga di tal guisa dal segno cui deve intendere, quello di conformarsi, cioè, all'indole della civiltà cristiana.

Per raggiungere codesto segno, parmi che niuno studio potrebbe farsi migliore di quello de' marmi e bronzi finora da me ricordati. In quelli, verissime le teste, ma non ignobili mai, nè mai immeschinite dalle minutezze individuali del ritratto. In quelli, eleganti gl'insiemi, e non tratti, come nelle greche statue, da uomini avvezzi, o supposti esserlo fin dalla nascita, nudi, ma invece cavati dagli uomini della rinnovellata civiltà, che non più si valsero dei giuochi del ginnasio per isviluppare gagliardia ne' muscoli. In quelli, giuste, agili, ben disposte le pieghe, ma non cincischite da accidenti, da ammaccature, da meschini artificii, i quali, se nuocono alla dignità della pittura, a quella dell'arte sorella nuocono molto più.

E un'altra forse più potente ragione dovrebbe indurre gli scultori allo studio accurato dei marmi del quattrocento; la mirabile rispondenza, cioè, che v'ha fra quella severa semplicità di stile e le eleganti linee dell'architettura archi-acuta e bramantesca; rispondenza ch'è primo bisogno fra le due arti, imperocchè la scultura è non solo ornamento, ma efficace parola alle grandi opere della sesta; anzi quando essa dalle linee architettoniche si stacca per voler trionfare da sola, o a quelle linee per dissonanza di stile s'oppone, a me pare un'ar-

te (dico un'opinione individuale, che non domando agli altri di condivider meco) a me pare un'arte che perde molta di sua efficacia, e tratta, come a dire, il dramma fuor dal teatro, quasi come chi rappresentasse una tragedia d'Alfieri in una festa da ballo.

Ove gli scultori facessero quel che i più d'essi non fanno, di catenar cioè la forma plastica dell'uomo alla linea architettonica traendo l'una e l'altra dal proprio concepimento, a poco a poco ci ridarebbero una delle glorie più belle della scultura del medio evo e de' prim'anni del cinquecento, quella dei sepolcri, meglio attagliando quest'ultimo ricetto dell'uomo, allo spirito della religion nostra, delle cui pompe funeree basta riandare la storia, per tosto comprendere come i moderni si tengano, in generale, lontani da quella sacra espressione che ai monumenti sepolcrali sapevano imprimere gli statuarii del medio evo e del rinascimento. Mi si concedano intorno a ciò alcune brevi considerazioni che all'argomento di cui tratto mi paiono collegarsi, ben più che a prima vista non sembri.

Nel medio evo, col perfezionarsi della statuaria anche i sepolcri acquistarono significazione e funebre maestà; anzi si convertirono da ultimo in quei lavori in cui allo scultore era dato meglio farsi conoscere per originalità di pensieri e finezza di esecuzione. Quando la chiesa divenne il ricetto de' più magnifici mausolei, parve agli artisti che la meglio acconcia disposizione quella potesse essere, la quale richiamava alla memoria i venerati sarcofagi de' primi cristiani. Perciò vennero i sepolcri disposti sotto grandi archi riposanti su colonnelle, a simiglianza di que' *cubicula arcuata* sotto cui, nelle catacombe di Roma, riposavano le sacre spoglie de' martiri. Le ghiere di questi archi e i fastigi da cui vedeansi sormontati, furono arricchiti in seguito con quelle modanature che più consuonavano allo stile del tempo, ed ebbero rappresentazioni scolpite o dipinte che alludevano ai fatti del defunto, e alla protezione divina invocata per l'anima sua.

Un uso antichissimo fra i cristiani, e di cui l'arte s' impadronì per esprimerlo con felice pensiero nello esterno dei sepolcri, valse a fare ben più efficace sullo spirito l'architettura e scultura funerale. Costumavano i fedeli vestire i loro morti ragguardevoli cogli abiti più sfarzosi, e così li tumulavano. Più tardi, nei tempi della feudalità, i cadaveri riccamente abbigliati, esponevansi per tre giorni in una sala terrena ove correva curioso il popolo a pregar pace all'estinto. Scorgendo gli artisti in quanto maggiore venerazione si sarebbero tenuti que' trapassati pe' quali doveansi alzare suntuose tombe, se con esse avessero saputo richiamare quel costume, avvisarono scolpirvi sopra la figura dello estinto: concetto senza dubbio degno di moltissima lode, giacchè mostrando esso colle efficaci apparenze dell' arte le pompe della vita e i godimenti della fortuna, dissipati dalla mano inesorabile della morte, improntava sull'ultima stanza del mortale quel sentimento lugubre e religioso, ad un tempo, ch'essa deve manifestare.

Finchè durò in onore l'architettura archi-acuta si foggiarono i sarcofagi in modo che simulassero letti, le cui cortine fossero alzate da gentili angioletti, i quali si stavano come reverenti a contemplare il frale del trapassato ; e sul dinanzi delle arche scolpivansi di questo i santi patroni. Quando lo stile archi-acuto die' luogo alle eleganze del rinascimento, si tralasciarono spesso gli angioletti, ma serbossi la figura distesa sul sepolcro ; e ne uscirono quelle maraviglie dell'arte statuaria che ammiriamo nei depositi di Mino da Fiesole, di Desiderio da Settignano, del Rossellini, dei da Majano, dei Lombardi ; maraviglie di cui van ricche s. Croce a Firenze e le nostre due chiese de'Frari e de' ss. Giovanni e Paolo, e tante altre d' Italia.

Verso la metà del cinquecento il paganesimo, divenuto interamente dominatore delle idee sociali e delle arti, cogli studii classici sempre più diffusi, fece a poco a poco scomparire

questo sublime tipo di sepolcri sì fattamente al cristianesimo consuonante, e comparve il mausoleo arieggiante i più ricchi monumenti architettonici di Roma, con piedistalli, colonne e cornicioni, sotto cui s'albergava un povero busto conficcato a forza entro ad una nicchia, ovvero l'intera statua dell'eroe in piedi colle vesti del guerriero e del magistrato, in movenza superba, come se volesse anche dall'avello guardare sdegnosamente, egli, prole di semidei, alle incompiante miserie del povero. Il delirio dell'eroico invase per così fatta maniera l'aristocrazia del secolo decimosesto, ch'ella volle di forza l'arte portasse sulle angustie di un'arca sepolcrale le gigantesche magnificenze di Roma, e quindi sulle tombe degl' illustri capitani aggiungesse niente meno che la statua equestre del valoroso; il quale nell'iscrizione lapidaria soleasi modestamente chiamare *Scipione novello*, *novello Cesare*, ed emulo a *Milziade*, a *Temistocle* e a tutt'i più celebri battaglieri delle età greche e romane.

Ma anche tanto scialo d'eroismi a piedi ed a cavallo parve freddo ai tempi che vennero tosto dopo, perchè essi vollero ad ogni costo nell'arte un testimonio della ricchezza de' patrizii. Il secento venne, seco trascinando quegli eccessi d'ogni natura negli abiti, nelle idee, nelle parole, nei moti, nei sentimenti, che in arte ebbero nome di barocchismo, in letteratura, di stile frondoso. Sregolatezze, delirii, convulsioni per tutto; guerra aperta alla linea retta; condannati a morte il semplice, il grave, il severo anche nella mestizia raccolta de' sepolcri. Ecco allora ricoprirsi le pareti della chiesa con montagne di marmo, ove fra contorte cornici, e mensole a saetta, e cartocci d'ogni più stramba e più impossibil forma; ora allungano il collo bestie mostruose a far le veci di becchino sorreggente l'arca mortuale; ora comparisce schifoso di nude ossa il simulacro della morte, colla clessidra e la falce nelle spolpate mani; or fanno capolino le Parche con l'acconciatu-

ra in tuppè e le sottane a cerchii; ora spiccano orridi teschi inghirlandati di mirto, quasi per Venere avessero perduta la carne, accerchiati da nastri festosi che passando per le occhiaie li annodan fra loro. Poi su questa congerie di turbinosi deliramenti, si rizza la statua del gentiluomo vestito alla spagnuola, grave spesso il capo di vasta parrucca, in movenza eroica, accennando colla mano atto imperioso, e sostenendo il baston del comando, o ricevendo dai supplici clienti le istanze.

E perchè poi i sensualismi più corruttori fossero persino sulla tomba del sacerdote, simbolo e testimonio dell'età corrottissima, scolpivansi talvolta sui mausolei de' romani Pontefici, dissolutamente ignude femminili statue, cui per turpe irrisione davasi il nome di *Virtù Cardinali* e *Teologali*. E queste scolpivansi tanto modeste, da esser mestieri il coprirle, a guisa dei dannati di Dante, con cappe di piombo, affinchè colle pensate lascivie del carnoso scalpello non ingenerassero pensieri ben altro che consoni alle annegazioni volute dal cristianesimo (1).

Ma quest'età stemperatamente travolta, crollò sul finire dello scorso secolo; e allora l'arte, volendo rifarsi antica, perchè di antichi delitti pieceasi la frenetica repubblica francese, quando pensò ad ornare i sepolcri de' più ricchi defunti, corse a cercare il modello delle tombe entro agl' ipogei dell'Egitto e dell' Etruria, o sulle arche marmoree di Roma imperiale. Da quel momento non fu più permesso alzare un sepolcro, se non avesse il frontespizio fiancheggiato dalle antefisse con maschere tragiche, lo stele rastremato, le corone di mirto, ovvero arieggiasse il cippo greco a tronco di colonna, su cui

(1) Veggansi i mausolei di Paolo III opera di Giacomo della Porta, e di Alessandro VII, condotto dal Bernini, entrambi nella basilica Vaticana. Nel primo v' è una Giustizia; nel secondo una Verità, così incompostamente ignude, che in epoche posteriori fu forza aggiungervi drapperie di piombo o di marmo.

stesse il busto del morto. — A tanta magrezza di linee pensossi più tardi di crescer decoro, scolpendo sulla fronte bassirilievi allusivi al trapassato. Ma per rammentar ciò ch' ei fu, senza sottrarsi al classico giogo, si foggiarono su que' bassirilievi, fredde e pagane composizioni, rappresentando genii che estinguono la fiaccola della vita, e mogli e figlie del secolo decimonono imbacuccate di clamidi e pepli, e donne figuranti or la Carità, or la Fede, or la Riconoscenza, in atto di abbracciar il busto, o lagrimanti sopra un vasetto piccolo, misero, coperto, per giunta, da un cencio più misero ancora. — E tutto questo per dire che là si chiudono le ceneri d' un cadavere cristiano, ora che i cadaveri cristiani non più son fatti cenere dai roghi; tutto questo per dire che una buona moglie, una figlia pia, rimpiangono la perdita del marito e del padre, onesto cittadino dei nostri dì, or che nè mogli nè figlie nè donna nessuna, indossa più il peplo delle antiche matrone. — E fosse a tanto gretta meschinità di concetti suonata almen l' ultim' ora!! Ma no che pur troppo entro ai cimiteri di pagana forma, s' incrostano ancora i pagani cippi e le donne piangenti sulla marmitta funerea, e si aggiungono scolpite le fiaccole e le lucerne degli antichi sepolcri, di guisa che colui ch' entra que' ricinti, creda d' aggirarsi ancora fra le tombe della via Appia e fra le etrusche necropoli di Cere e di Castel d'Asso.

Buon che alcuni vigorosi intelletti, stanchi di tanto nostro sonnecchiare all' ombra del fico ruminale, e del nostro cibarsi alle inaridite mammelle della lupa capitolina, non curarono le vessatorie dogane del classicismo, e coraggiosamente introdussero il nostro costume, quando a bellezza direttamente non si opponeva, gli atteggiamenti nostri, il nostro moversi, il nostro pregare entro alla veneranda maestà del bassorilievo e della statua sepolcrale, l'innovazione affinando col savio studio dei quattrocentisti. Dinanzi al temerario

BIBLIOGRAFIA.

VASARI. — *Le vite di Nicolò Giovanni ed Andrea Pisani, e le altre del Ghiberti, del Donatello, di Luca dalla Robbia, di Jacopo dalla Quercia, di Antonio Gamberelli, di Matteo Civitali, di Mino da Fiesole, dei due da Majano, del Pollajoli, del Verocchio* (Nella edizione del Le Monnier Firenze).

DE GREGORII E PUTCH. — *Bassirilievi della porta maggiore del tempio di s. Gio. Batt. in Firenze, con 34 tavole in rame* (Firenze 1774 in fol. atl.).

CICOGNARA. — *Storia della scultura* ec. (V. il vol. quarto dell' edizione di Prato 1823).

DONI A. F. — *Disegno partito in più ragionamenti, nei quali si tratta della pittura e scultura, de' colori, de' getti, dei modelli ecc.* (Venezia presso Gabriele Giolito 1549 in 8.vo).

BETTONI. — *Le tombe ed i monumenti illustri d'Italia descritti e delineati* — (Milano 1822 in 4.to con tavole).

LITTA. — *Famiglie celebri d' Italia.* — Milano 1828-52). *Vi stanno incisi i più cospicui monumenti sepolcrali italiani.* — Quest' opera preziosa rimase interrotta per la morte del suo autore avvenuta recentemente; gravissima perdita per le lettere italiane!

DURELLI. — *La Certosa di Pavia* (Milano 1823 in fol.).

ELENCO

dei monumenti sepolcrali che meritano la maggior considerazione dell'artista dal sec. XIV fino ai nostri giorni.

Medio Evo.

1. Monumento di *Guido Tarlato* — nella cattedrale di Arezzo.
Sfarzosa opera traricca di bassirilievi storiati, ma poco organica nella parte architettonica. — Autori *Agostino ed Angelo da Siena* — 1330.

2. Monumento di *Cino Sinibaldi* — nella cattedrale di Pistoia.
Gotico italiano di ricca ma non elegante maniera, secolo XIV.

3. Monumento del *Cardinale Consalvi* — nella chiesa di Santa Maria Maggiore in Roma.
Semplice opera di stile archi-acuto italiano. — Autore *Giovanni Cosmate*.

4. Monumento di *Nicola Acciajoli* — nella Certosa presso Firenze.
Stile archi-acuto italiano, opera dell' *Orgagna* — 1360.

5. Monumento di *Maria madre del re Roberto d'Angiò* — nella chiesa di Santa Maria Donna Regina a Napoli.
Sfarzoso sepolcro sullo stile di Giovanni Pisano — 1323.

6. Monumento di *Carlo duca di Calabria* in santa Chiara di Napoli.
Ricco deposito sullo stile dei Pisani — 1328.

7. Monumento di *Papa Benedetto XI* — nella chiesa di san Domenico in Bologna.
Nobile ma un po' secca opera di *Giovanni Pisano*.

8. Monumento di *Ubertino da Carrara* signore di Padova — nella chiesa degli Eremitani in Padova.
Ricca opera e finamente intagliata del secolo XIV — 1345.

9. Monumento di *Rizzardo da Camino* in santa Giustina di Serravalle.
Uno de' begli esemplari delle arche mortuali signorili, nel secolo XIV.

10 *Tombe Scaligere* — presso santa Maria Antica in Verona.
Una delle più magnifiche opere dello stile archi-acuto — secolo XIV.

Il più ricco è quello di Can Signorio che morì nel 1375, n'è autore *Bonino da Campione*.

11. Monumenti di *Spinetta e di Prendiparte Pico* — nella chiesa di san Francesco della Mirandola.

Arche mortuali che veggonsi ripetute per molti sepolcri magnatizii italiani del secolo XIV.

12. Monumento di *Matteo Visconti* in sant'Eustorgio di Milano.

Elegante concetto sullo stile gotico italiano — secolo XIV.

13. Arca di *san Pietro Martire* in sant'Eustorgio di Milano.

Elegantissima opera del secolo XIV — autore *Balduccio da Pisa*.

14. Monumento di *Barnabò Visconti* — fine del secolo XIV in Brera.

La statua equestre è posta sull'arca. — Molti bassirilievi ma non pregevoli. — Lo stile architettonico si accosta a quello delle tombe Scaligere a Verona.

15. Monumenti dei *Duchi di Savoja* — nell'abazia d'Altacomba in Savoja.

Esempi di stile gotico severo — secolo XIV.

16. Monumento di *Filiberto II duca di Savoja* — nella chiesa di Brou in Savoja.

Uno dei più pomposi esempli delle floridezze a cui erasi lanciato lo stile archi-acuto nel secolo XV in Francia.

17. Monumento di *Margherita d'Austria* moglie di Filiberto II duca di Savoia — nella chiesa di Brou.

Altro esempio di frondoso stile archi-acuto.

18. Monumento di *Margherita di Borbone*, madre di Filiberto II duca di Savoja.

Terzo esempio del soverchio rigoglio d'ornamenti a cui era giunto in Francia lo stile archi-acuto nel secolo XV.

Rinascimento.

1. Monumento del *Marsuppini* — in santa Croce di Firenze.

Uno dei più eleganti depositi del secolo XV, sì per la gentile architettura che per le squisite sculture. — Opera di *Desiderio da Settignano*.

2. Monumento del *marchese Ugo* — nella chiesa di Badia in Firenze.

Finissima ed elegante opera di *Mino da Fiesole* — 1481.

3. Monumento di *Pietro e Giovanni de Medici* — in san Lorenzo di Firenze.

Magnifico lavoro ornamentale in bronzo — di *Andrea dal Verocchio*.

4. Monumento di *Pietro Soderini* — nella chiesa del Carmine a Firenze.

Ornatissima e grandiosa opera del rinascimento — secolo XV.

5. Monumento di *Pietro Cesi* senator di Roma — nella cattedrale di Narni — 1477.

Stile del rinascimento — profili e proporzioni leggiadre.

6. Monumento di *Lorenzo Roverella* — nella chiesa di san Giorgio di Ferrara.

Gentile lavoro del rinascimento sullo stile fiorentino — di *Ambrogio Milanese* — 1475.

7. Monumento del *Cardinale Bartolomeo Roverella* — nella chiesa di san Clemente di Roma.

Ricchissima opera del rinascimento — 1476.

8. Monumento di *Francesco Tornabuoni* — nella chiesa di santa Maria sopra Minerva a Roma.

Gentile e squisita scultura di *Mino da Fiesole.*

9. Monumento del *Cardinale Ascanio Sforza* — nella chiesa di santa Maria del Popolo a Roma.

Uno dei più splendidi monumenti del rinascimento per eleganza di fregi e belle proporzioni, autore *Andrea Contucci* — 1505.

10. Monumento di *Giulio Antonio Acquaviva* — nella chiesa di santa Maria dell'Isola.

Piuttosto bizzarra che bella opera del rinascimento — 1481.

11. Monumento di *Gianlodovico Pallavicino* — nella chiesa parrocchiale di Corte Maggiore.

Ricca mole ma sgarbatamente architettata — 1490.

12. Monumento del *marchese Gaspare Pallavicino* — nella chiesa parrocchiale di Corte Maggiore.

Secco ma gentile lavoro — 1511.

13. Monumento di *Giovanni Battista Trecchi* — nella chiesa di santa Agata a Cremona — 1502.

Il concetto non è dei più felici, ma gli ornamenti a fogliame, manifestano squisito gusto.

14. Monumento di *Marcantonio Martinengo* — nella fu chiesa dei PP. Riformati di Brescia — 1526.

Ricchissimo di scelti ed eleganti ornamenti e di bassorilievi figurati; e uno dei più splendidi.

15. Monumento di *Francesco dalla Torre* — nella chiesa delle Grazie a Milano.

Una delle più gentili creazioni del rinascimento — 1486.

16. Monumento di *Stefano Brivio* in sant'Eustorgio di Milano.

Magra ma pur elegante opera del 1485.

17. Monumento a *Daniele Birago* arcivescovo di Mitilene — nella chiesa della Passione in Milano.

Arca ricca di tutte le agili grazie dell' epoca. — Opera di *Andrea Fusina* — 1495.

18. Monumento di *Giovanni Bagarotti* in santa Maria della Pace in Milano.

Bella opera ed elegantemente scolpita del 1519.

19. Monumento di *Gian Galeazzo Visconti* alla Certosa di Pavia.

Ricchissima, ornatissima e fin troppo rigogliosa produzione, immaginata sul cominciare del 1500 — finita nel 1562. Autor principale *Galeazzo Pellegrini*.

20. Monumento del *Papa Giovanni XXIII* — nel Battisterio di san Giovanni in Firenze.

Severa ma secca opera del *Donatello* — 1450.

21. Monumento di *Pietro Noceto* — nella cattedrale di Lucca.

Gentile lavoro e maravigliosamente scolpito di *Matteo Civitali* — 1472.

22. Monumento di *Giovanni Mocenigo* — nella chiesa dei santi Giovanni e Paolo in Venezia.

Una fra le più gentili e più bene intagliate sepolture del rinascimento, stile lombardesco.

23. Monumento di *Pietro Bernardo* — nella chiesa de' Frari a Venezia.

Opera secca e rotta come concetto, ma egregia nella esecuzione: stile lombardesco — sul cominciare del secolo XVI.

24. Monumento del *doge Francesco Foscari* -- nella chiesa de' Frari a Venezia.

Mescolanza di stile gotico e di rinascimento, o piuttosto i primi segni del sorgere di quest'ultimo. — Opera più bizzarra che bella — 1450.

25. Monumento del *doge Nicolò Tron*—nella chiesa de' Frari in Venezia.

Uno de' più corretti ed organici di questa età — autore *Antonio Rizzo* — 1480.

26. Monumento del *doge Andrea Vendramin* — nella chiesa dei santi Giovanni e Paolo a Venezia (era prima ai Servi).

Uno fra i più ricchi, più eleganti e più corretti depositi del secolo XV — si tiene opera di *Alessandro Leopardo* — 1479.

27. Monumento del *Tartagni* — nella chiesa di san Domenico a Bologna.

Squisito lavoro di *Simone Fiorentino* — 1480.

28. Monumento del *Senatore Lodovico Gozzadini* — nella chiesa di s. Maria de' Servi in Bologna.

Ricca architettura del 1506, trattata con felice novità in alcune parti,

29. Monumento di *Luigi XII re di Francia* — nella chiesa di san Dionigi.

Forse il più nobile e magnifico deposito del rinascimento. — Pare opera italiana del 1514.

30. Monumento dei *due Cardinali d'Amboise* — nella cattedrale di Roano.

Il più sfarzoso e splendido esempio della scultura e dell' architettura del rinascimento in Francia — 1520.

Michelangelo ed i suoi seguaci.

Monumenti di *Lorenzo e Giuliano de Medici* — nella sagrestia di san Lorenzo in Firenze.

Opera di *Michelangelo Buonarroti* — ove l'architettura si mostra licenziosa senza esser ricca, e le sculture barocche ed ammanierate. — Bella però la figura di Lorenzo — 1565.

2. Cappella mortuaria di *Casa Strozzi* — nella chiesa di sant' Andrea della Valle a Roma.

Disegno di *Michelangelo* ed uno dei più corretti di lui.

3. Cappella *Cesi* — in santa Maria della Pace a Roma.

Opera riboccante di ornati, ma nella rigogliosa composizione spicca l' ingegno molto del sommo uomo. — Disegno di *Michelangelo*.

4. Monumento di *Jacopo de Medici* — nel duomo di Milano.

Stile avviantesi al barocco — Disegno di *Michelangelo*. — Esecuzione del cav. Leone Leoni — 1560.

5. Monumento di *Pietro de Medici* — nella chiesa di monte Cassino.

Corretta ma gelida opera del secolo XVI — di *Francesco da San Gallo* — 1559.

6. Monumenti di *Clemente VII e di Leone X* — nel coro della Minerva a Roma.

Tutti due eguali. — Opere corrette ma fredde della metà del secolo XVI. — Lavoro di *Baccio Bandinelli*.

7. Monumento dei *coniugi Andreassi* — nella chiesa di sant' Andrea di Mantova.

Severa e nobile architettura del secolo XVI.

8. Monumento del vescovo *Francesco Pallavicino* — nella chiesa della Incoronata in Polcevera.

La statua dormente sul sepolcro è bel concetto, benissimo eseguito, di *Guglielmo dalla Porta* — 1549.

9. Monumento di *Pietro Strozzi* — nella chiesa di sant' Andrea di Mantova.

Soda e bella opera del secolo XVI. — Quattro cariatidi reggono un cornicione, su cui posa l'arca — 1521.

10. Monumento del *doge Venier* — nella chiesa di san Salvatore a Venezia.

Opera grandiosa, corretta, ma non elegante, del *Sansovino* — 1538.

11. Monumento di *Nicolò Orsino* — nella chiesa dei santi Giovanni e Paolo in Venezia.

Sgarbata architettura del 500 — osservabile perchè uno degli esempii d'una statua equestre posta sopra un sepolcro. — In questa ed altre chiese di Venezia veggonsi di frequente statue equestri, rizzate sopra depositi mortuarii.

Barocchi.

1. Monumento di *Sisto V* — nella basilica di santa Maria Maggiore a Roma — 1591.

Si vede che l'arte comincia ad avvicinarsi a licenza. — Lo stile arieggia più il francese che l' italiano dell'epoca.

2. Monumento della *famiglia Morosini* — nella chiesa di san Giuseppe in Venezia.

Grandiosa opera quanto barocca, in cui pare avesse parte *Alessandro Vittoria* — 1600

3. Monumento del *doge Francesco Erizzo* — nella chiesa di san Martino in Venezia.

Opera della decadenza, ma non corrottissima.

4. Monumento del *doge Benedetto Pesaro* — nella chiesa dei Frari in Venezia.

Grandiosa ma barocchissima opera di *Baldassare Longhena* — 1669.

5. Monumento della *famiglia Da Lese* — nella chiesa dei Gesuiti in Venezia.

Disorganica e barocca architettura del secolo XVII.

6. Monumento del *doge Valier* — nella chiesa dei santi Giovanni e Paolo in Venezia.

Sfarzosa quanto sgarbata opera di *Andrea Tirali* — 1701.

7. Monumento del *Cardinale Cinzio Aldobrandini* — nella chiesa di san Pietro in Vincoli a Roma

Opera strambissimamente barocca del 1707.

8. Cappella mortuaria de' Medici duchi e granduchi di Toscana, detta delle *Pietre Dure*, in san Lorenzo di Firenze.

La più ricca ma anche la più accartocciata che si rizzasse nel sec. XVII.

9. Monumento di *Carlo Emmanuele III* di Savoja re di Sardegna.

Strana mescolanza di allegorismo greco e di baroccume, del finire dello scorso secolo.

10. Monumento del *Conte di Firmian* — nella chiesa di san Bartolomeo in Milano.

Esempio della miseria e goffaggine che poneasi nel concetto de' sepolcri, anche più cospicui, verso la fine del secolo scorso — 1782.

11. Monumento di *Vittorio Amedeo III di Savoja* — nella basilica di Soperga.

Modello di centinati baroccumi in uso al finire dello scorso secolo — 1796.

Moderni.

1. Monumento di *Clemente XIV* — nella basilica de' ss. Apostoli in Roma.

Una fra le prime e più corrette opere di *Antonio Canova* — 1785.

2. Monumento di *Clemente XIII* nella basilica Vaticana.

Anche questo assai lodevole, specialmente per la statua del Pontefice orante, in cui è mirabile l'espressione.

3. Monumento della *Principessa Maria Cristina* — nella chiesa degli Agostiniani a Vienna.

Lodatissima ma forse troppo classica opera di *Antonio Canova*.

4. Monumento di *Gian Paolo Tristi* — nella Certosa di Bologna.

Opera dei nostri giorni arieggiante l'antico, ricca di ornamenti, ma povera di concetto. — L'imitazione fredda dell'antico, è frequente nei monumenti di questa Certosa.

5. Monumento di *Dante* — nella chiesa di santa Croce in Firenze.

Opera fredda di *Francesco Ricci* — 1830.

6. Monumento di *Pio VI* — nella basilica Vaticana.

Grandiosa fatica, più corretta per antiche reminiscenze che animata per espressione. — del *Thordwaldsen*.

7. Monumento di *Tiziano* — nella chiesa de' Frari a Venezia.

Opera cospicuamente magnifica degli scultori *Luigi* padre e *Pietro* figlio *cav. Zandomeneghi*, fatta cominciare dalla munificenza dell'imperatore Ferdinando I d'Austria — compiutasi per sollecitudine dell'Augusto Imperatore Francesco Giuseppe I nel 1853.

DECIMAQUINTA LEZIONE.

L' Architettura dal finire del secolo XV ai primi trent'anni del susseguente, detta del Rinascimento.

Rimutandosi l'avviamento dell'arte nelle officine de' pittori e degli statuarii, era naturale che dovesse ancora più prontamente cangiarsi il cammino dell'architettura, siccome quella che direttrice agli altri rami artistici, impone loro, per così dire, la via. I tempi, come vedremo fra breve, volgevano a far che nelle lettere come nelle tele e ne' marmi, la forma trionfasse sul pensiero. Laonde, veduto essere bellissima questa forma negli avanzi greci e romani che si andavano discoprendo, quelli si guardavano col fervore dell'entusiasmo; quindi la propensione alle antiche maraviglie greche e latine, destatasi già nelle epoche precedenti, crebbe in questa smisuratamente e divenne dominatrice dello spirito pubblico.— Fu codesto un progresso od un deterioramento? L'arte abbandonando le gotiche arditezze del medio evo, guadagnò terreno, o lo perdette? Aggiunse a' monumenti bellezza, o vestilli soltanto colla gretta imitazione d'una civiltà già sepolta? — Questioni gravi, difficili, che lo spirito di parte inveleni senza sciogliere, discusse con romorose polemiche senza schiarare.

Se noi consultiamo i nostri anche più assennati scrittori d' arte del cinquecento, e quelli che in Italia ebbero maggior

fama da poi in cotal ramo, in tutti leggiamo che l'arte del medio evo fu barbara, fu bambina, fu impotente a creare grandi cose. Vasari, il più famoso fra quanti ne parlarono nel secolo decimosesto, dice, toccando dell' architettura gotica, ch'essa era *goffa, incerta, stramba*, e chiama buona soltanto quella che ripose in onore gli ordini romani. Palladio asserì essere lo stile archi-acuto, *confusione et non architettura*. — Le stesse sentenze, sebbene più temperate nel modo, vengono ripetute intorno alle pitture e sculture delle età mezzane. Appena si fa grazia a Giotto e all' Orgagna, ma come precursori del buono, non come operatori del meglio. — I più fra coloro che scrivono d'arte d'oggidì, trovando più comodo ridire, con parafrasi più o meno annacquate, il pensiero altrui, che non pensare da sè, e il pensato pubblicare con quel coraggio che sì pochi hanno, quello della propria opinione, ripetono più o meno le cose stesse; sicchè nei più recenti, e pur valentissimi critici dell'arte, troviamo troppo spesso data la preferenza a que' prodotti che meglio incarnano idee derivate dal paganesimo.

Quegli stranieri, che ne' tempi trascorsi consecrarono la penna all'arte, seguitarono la via tracciata dai nostri, perchè avvezzati anch'essi da un'educazione tutta latina o greca, a non trovar bello che quanto veniva da quelle due nazioni. Anche adesso in Germania ed in Francia (di certo i paesi meno disposti alla classica magnificenza, giacchè avendo avute splendidissime nelle età di mezzo le arti, dovrebbero verso quelle serbare, di preferenza, la venerazione) anche adesso, dico, le architetture di Atene e di Roma hanno difensori caldissimi, e l' ha il paganesimo in generale. Goethe morto nel 1832, il gran Goethe, questo Giove olimpico de' tempi moderni (come ben chiamollo un brioso giornale) odiava la rivoluzione morale che surrogò la Vergine pallida alla Venere paffuta dell'antichità, e soleva dire che quattro cose gli erano in uggia egual-

mente, il tabacco, le campane, le cimici e (mi vergogno pel somm'uomo a ripeterlo) il cristianesimo. — Non sono cinque anni che il signor Delécluze osava dire nel Comitato storico della Francia, bestemmia congenere, dichiarando solennemente che agli occhi suoi l'arte cristiana era veramente inferma, e che per quanto era lungo il medio evo, essa avea sofferto il *cholera*.

Ora in Germania, ma più forse in Francia, le tendenze alquanto mutarono; sicchè in quest'ultima, sempre proclive alle idee estreme, è già moda, è già vezzo, di chi si fa propugnatore dell'arte nazionale, e corifeo delle smaglianti pagine di Vittore Hugo, irridere all'antichità ellenica e latina, sbeffeggiare il rinascimento, diffamarlo come degenerazione del gusto, come sorgente di corrotti costumi, di sensualismi peccaminosi. Scrittori gravissimi già ripetono, pei mille echi del giornalismo, che bisogna uccidere il serpente del paganesimo, soffocandolo nella sua reggia dorata, ove domina orgoglioso, l'arte; che questo serpente, vivo e vegeto ancora sotto la scorza del rinascimento, ammaliandoci, ci nasconde le sante bellezze dello spirito. — Ci dicono che bisogna odiare tutte le opere del decimoquinto e del seguente secolo condotte sulle norme antiche, perchè distruggono o *sensualizzano* l' idea. Ci dicono che Raffaello, troppo accarezzando la forma, guastò dell'arte l'altissimo scopo; ci dicono finalmente, che per far questa in modo degno risorgere, bisogna ella ritorni al principio cristiano del medio evo, e tutto quindi ripudii il principio pagano, che fu piedestallo al rinascimento.

Fra questi eserciti accanitamente nemici, per chi sta, non dirò la vittoria, ma il diritto? Per nessuno, secondo me, perchè le idee estreme ed assolute chiudono sovente l'errore, se anche buone nel loro principio. — Non v' ha dubbio, l'arte del medio evo ha bellezze irrecusabili, è l'apoteosi dell' idea, il più elevato culto allo spiritualismo ; ma il rinascimento serra anch'egli bellezze di primo ordine, legate alla forma

se vuolsi, ma che per altro parlano all'animo, quindi esprimono l'idea, colla eleganza e colla venustà esteriore. Perchè dunque abborrire quest'arte, a cui il cuore di tante generazioni consecrò insigni trionfi? Perchè volerla distrutta, se ebbe ed ha lingua attuosa ed efficace ad esprimere sentimenti collegati alla vita cittadina e domestica, anche di noi che or viviamo?

S' ingannano, e molto, ad avviso mio, i trascendentali ed i mistici, ripetendo di continuo, non aver l'arte che due sole direzioni possibili: una che getta l'uomo nella colpa, trascinandolo nel paganesimo; l'altra che gli appura lo spirito, accostandolo a Dio. — Sì, è vero ciò che dice la Sagette, esservi una direzione artistica che ha per formula *l'arte per l'arte* e pone in trono la carne; esservene una seconda la quale può chiamarsi *l' arte per Dio*, a cui è scopo il condurci alle sommità più eteree del pensiero, al regno de' cieli. Ma è vero altresì, ch'esse non istanno sole a padroneggiare il campo: a fianco d'esse vive una terza, la quale e non s'associa ai sensualismi stemperanti del paganesimo, e non si chiude entro agli augusti cancelli del santuario; l'arte cioè, *per l'uomo*, l'arte pe' consorzii laici, l'arte che insegna ad amare la famiglia e la patria, a rispettare la legge, ad onorare il merito e le virtù civili. — Ora, quest'arte, che scende sì dal principio cristiano, ma non n'è la identificazione; quest'arte sarà ella paganesimo, sarà ella corruzione, prostituzione, lupanare, molla d'orgoglio, sentina di vizii, come cantano le intolleranze de' mistici? Esagerazioni, e più che questo, superbie di setta, tracotanze di falsa umiltà, aspirazioni a quel despotismo esclusivo d' idee, che è tanto contrario alle mansuete tolleranze del cristianesimo, e all' essenza sua, mirante a spargere le beneficenze della pietà e dell'amore in tutti gli ordini del consorzio civile.

Dato dunque che abbia ad esservi questa terza direzione

dell'arte, tutta cittadina e sociale, e che essa debba parlare agli onesti anche fuor della Chiesa, non dovrà ella valersi di nessuno di que' modi che possono distinguerla, così dai tipi ecclesiastici che dai mondani e corrotti dell'antico paganesimo? Oh! sì, quest'arte lo ha anch'ella il suo tipo, e nobilissimo, lo ha in quelle epoche in cui i municipii s'afforzarono, il cittadino potè diventar gloria e giovamento alla sua terra, il feudalismo s'estinse, il Comune retto da savie leggi, crebbe a prosperità, e col Comune, i collettivi beneficii delle associazioni, rivolte non a politici delirii ma a fruttuose istituzioni, durevolmente giovevoli al progredimento materiale e morale delle città.

E per restringere al mio argomento il discorso, accettiamo, sì accettiamo la sublime arte del medio evo, affinchè sia ancora l' interprete di quelle idee che alla Chiesa più strettamente si legano; ricusiamo di farci seguitatori dell'arte pagana antica, perchè il cristianesimo, avendo tramutato in noi il senso morale, ad altro e ben più nobile ordine d' idee avendo condotte le anime nostre, non ci lascia più sentire il bisogno de' giocondi sensualismi greci e romani, e di conseguenza, delle immagini intese a rappresentarli; ma non rinneghiamo, sotto pretesto di elevare a più eccelsa meta lo spirito, nessuna di quelle tradizioni che discese dall' antichità e dal medio evo, al chiudersi di questo si rinnovarono, trasfigurandosi però a seconda d' un ordine di concetti più conforme a quella società di cui noi siamo gli eredi. Non rinneghiamo, in una parola, il ricco censo legatoci da quell'epoche cui abbiam dato nome di rinascimento.

Ma questo rinascimento, mi si risponde, non fece che ripristinare l'arte antica, e per ciò dee naturalmente portare all' imitazione di tutto quanto viene da Grecia e da Roma. Questo potè e può ancora accadere forse nelle lettere, ma non nelle arti, e in particolare nell'architettura. Un rapido sguardo

ai modi e alle circostanze secondo le quali questa tramutossi dopo la metà del secolo decimoquinto, varrà a convincerci di simile fatto.

I letterati, anche prima d'allora, aveano tentato di persuadere gli architetti a prendere ispirazione dalle rovine di Roma, e a rifare, nelle fabbriche da essi immaginate, i corniciami e le colonne del popolo re. Ma poco frutto s'ebbe codesto fervido incitamento; perchè gli architetti, educati su liberi principii, liberamente voleano operare. Ammiravano sì gli avanzi latini che si veniano discoprendo in Roma e in parecchie altre città d'Italia, s' inducevano anche a studiarli, ad imitarli, ma solo fino a quel punto che non potesse imbrigliare il sistema di costruire tenuto buono nelle età precedenti, e quelle interne distribuzioni richieste dai costumi privati o pubblici di allora. Perciò non fu tralasciato, ad esempio, da quegli architetti, l'uso della bifora nelle finestre, uso tanto generalizzato nel medio evo, per causa de' vetri rotondi e spesso colorati, che impedivano entrasse nelle stanze abbondosa la luce: non fu tralasciato l'arco girato sulla colonna, necessario a dar liberi i passaggi in piccole costruzioni: si continuò a collocare, nel centro delle case più suntuose, quei finestrati spartiti da colonnette, indispensabili per dar luce a vaste sale, di cui in que' tempi molto profittava, a sfoggio e a ricevimento, il patriziato cresciuto in ricchezza. Nelle chiese, finalmente, non pensossi a mutare la nobile e comoda forma basilicale, in quella del tempio greco o del Panteon. La trasmigrazione accadde principalmente nell'ornato e ne' profili, che da gotici si cangiarono in romani, ma senza che nè il primo nè i secondi vestissero la romana grandiosità; e ciò perchè gli edificii men de' romani vasti, voleano decorazione più finamente gentile, ed anche perchè gl' intagliatori e gli orafi, sovente esercitanti anche l'architettura, portavano in quest'arte quell'amore di minuta ricchezza, la quale è propria di chi usa bulino e cesello.

Di già, durante tutto il correre del medio evo, i pochi che consecravansi alle lettere, monaci per lo più, aveano serbato un culto superstizioso per quanto manifestava colore di antichità greca e romana: e se intorno al mille vi furono barbari claustrali che cancellarono le vetuste pergamene, contenenti il pensiero dei grandi uomini della Grecia e del Lazio, a fine di stendervi sopra i canti corali, nel 1300 si ricercavano con avidità i codici greci e romani, per custodirli nelle biblioteche o trascriverli a pro degli studiosi. I più vasti ingegni di quel tempo, tutti furono avidissimi cercatori di codici, ed alla classica antichità applicatissimi. Sappiamo come Dante prima, poi il Petrarca e il Boccaccio, si facessero assidua occupazione di consimili ricerche. Tale pendenza, che s'aumentava col crescere dei lumi, si fece smisuratamente maggiore, quando, conquistata Costantinopoli da Maometto II nel 1453, i letterati di quella metropoli ricoverarono alle corti d' Italia e vi trasfusero un' idolatria cieca per tutta la civiltà ellenica, e spinsero i principi a rintracciarne, con gravi dispendii e fatiche, ogni reliquia. Allora scavaronsi da terra i ruderi di Roma, allora si frugarono le polverose biblioteche dei conventi; e si menava gran festa, si facean luminarie, quando fosse riuscito a qualcuno di scoprire un'iscrizione importante, o poche pagine d'un poeta latino o greco.

Fra i codici che si rinvennero in quel torno, vi fu pure l'opera di Vitruvio, nella quale i frenetici paladini dell'antichità credettero trovar raccolti tutt' i canoni dell'architettura greca e romana. L'entusiasmo che questo manoscritto destò, può riconoscersi dal grave e lungo studio che vi posero intorno alcuni fra gli uomini più eminenti del secolo decimoquinto. Uno de' più insigni, l'Alberti, quasi tutta la vasta sua opera *de Re aedificatoria* fondò sulle vitruviane norme, facendone uscire una specie d'enciclopedia architettonica, che di certo giovò a dar qualche luce all'oscurissimo e forse mutila-

to testo del latino architetto. Tanto fu il potere di Vitruvio, non già sugli animi degli artisti che ancora non lo capivano, ma su quelli degli eruditi in architettura, che perfino si giunse ad incastrarne le austere regole in qualche scritto di romanzesca fantasia; sicchè quel bizzarro non meno che dottissimo libro di Francesco Colonna l'*Hypnerotomachia* (1), è tutto cosparso di regole e di precetti vitruviani che quel balzano cervello s'ingegnava d'applicare alle ghiribizzose moli che vien descrivendo. — Quando la letteratura riveste di tutte le svariate sue forme un'idea od un uomo che la rappresenta, è segno che quell'idea e quell'uomo entrano nel pensiero comune, sono già fatti popolari o stanno per diventarlo. Allorchè dunque l'opinione pubblica disse a sè stessa, coll'organo della sua letteratura, le costruzioni romane essere preferibili alle archi-acute, allora dovea seguirne nell'arte una rivoluzione, perchè l'arte, lo dissi più volte, non è che una seguace dell'opinione.

Questo fatto però non poteva portar mutamenti che solo sulla parte decorativa, non sulla distributiva delle fabbriche, imperocchè gli usi sociali troppo erano diversi da quelli di Roma antica, per indurre artisti e committenti a foggiare, su norme così colossali, gli edificii di cui abbisognavano. Gli artisti, poco o nulla istrutti nelle cose letterarie e meno nelle archeologiche, male addentro nella critica filosofica, mantenevano vecchie abitudini che nè potevano, nè sapevano dimenticare. Erano educati dalla età precedente al libero comporre, quindi accettarono la decorazione romana semplicemente come un mezzo di fecondare la fertile fantasia loro, non come un modello da seguitare servilmente. Ecco quindi quella libera imitazione dell'antico, da cui ci venne quella tanta elegan-

(1) Significa *pugna d'amore in sogno*: fu stampato per la prima volta nel 1499 in Venezia, coi tipi d'Aldo.

za d'ornamenti, ch'è dote particolare del più gran numero delle architetture condotte sul finire del secolo decimoquarto, o sul cominciare del susseguente. S'aggiunga, che anche quelli fra gli architetti d'allora che più idolatravano Vitruvio, come ad esempio il Martini ed il Filarete, per guisa erano digiuni di studi archeologici, che, anche volendolo, non avrebbero saputo mettere in pratica i precetti del maestro latino. Il più delle volte così ne frantendevano il tenebroso testo, che a mezzo di questo tentavano spesso appuntellare le forme e le distribuzioni dell'epoca precedente, collegate a quel sistema di edificare a cui sogliamo dare il nome di gotico.

Queste a me paiono le ragioni principali del tramutamento che la sesta subì sul finire del secolo decimoquinto, e non quelle che venne notando Hope nel suo non bastantemente ponderato abbozzo di storia architettonica. Parve a lui che simili ragioni, più che in altro, consistessero nei progressi della industria, delle ricchezze e delle cognizioni fra i laici, precisamente nelle epoche in cui lo stile archi-acuto si lanciava ai più coraggiosi ardimenti. Ma una cagione ancor più potente dell' accennata, gli sembrò intravederla nella scemata opulenza del clero regolare e secolare, nei paesi specialmente italiani. Allora, secondo lui, un po' alla volta vennero abbandonate, sinchè si annientarono da sè, le compagnie dei Liberi Muratori a cui era dovuto tutto il sistema archi-acuto, applicato specialmente alla chiesa. — Se la prima di queste ragioni non è da sprezzarsi, la seconda però è falsa del tutto, perchè nè la chiesa perdette le sue ricchezze correndo il secolo quintodecimo, nè la caduta della massoneria potè esser causa all'abbandono dello stile archi-acuto, sendochè in Italia, ove veri Liberi-Muratori non furono mai, pur nonostante quest'ultimo stile penetrò, e, se non si fece splendido come nel settentrione, serbò per altro inviolate le sue particolari maniere per più d'un secolo. S'aggiunga poi, a confutazione dell' Hope,

che lo stile nuovo fu usato sul finire del 1400 da quelle mani stesse che già aveano alzate parecchie architetture col vecchio.

È impossibile poi menar buona all'Hope l'accusa d'ignoranza nella statica, ch'egli appone agli architetti del rinascimento. Davvero che voglionsi ben poche cognizioni sui modi pratici del costruire, per non comprendere come i robusti edificii del Brunelleschi, i severi palazzi del Cronaca e del Michelozzo, i gentili dei Lombardi, appalesino una grande perizia nei sistemi statici dello edificare. La cupola, p. e., di S. Maria del Fiore, in fatto di solidità, non ha da invidiare nulla all'ardimento delle costruzioni archi-acute.

Meno poi è dato accordare all'erudito britanno l'accusa, ch'egli fa al rinascimento, d'essere stato soverchiamente servile alle antiche forme. Vedremo più tardi, che se corse un'epoca in cui noi fossimo le scimie di Roma pagana, non fu di certo quella, per le arti del bello sì originale, del quattrocento. Era allora progredita di molto la civiltà italiana, era surta l'età avventurosa in cui principi, repubbliche e municipii voleano applicati i progressi delle scienze alle industrie novelle ed ai fiorenti commerci. Perciò l'architettura, che si fa sempre l'interprete dei costumi sociali, non divenne la schiava delle antiche rovine di Roma, ma ne studiò quelle ornature, che, nella ingegnosa varietà loro, pareano invitare a creazioni novelle. Applicando allora gli artisti tali forme alla gentile ordinanza degli edifizii archi-acuti, seppero gettar il seme d'un sistema tutto italiano, perchè legato alle tradizioni nostre delle varie età; seme che se non fosse stato impedito di fruttificare dai geli di un'epoca imitatrice, come fu quella venuta dopo, e che diciamo medicea, avrebbe fatto germogliare da poi un'architettura veramente italiana.

Tanto codesta invidiabile independenza nello studiare le antichità può considerarsi come inviscerata negli artisti di allora, ch'essa rinviensi fino negli scritti di quegli uo-

mini stessi, i quali, più dediti all'archeologia che all'arte, consecraronsi a rinnovare tutte le pretese regole dell'antichità. Leone Battista Alberti, il quale chiamava i gotici edificii che ancora muravansi a' suoi di, *nuovi delirii d' inezie*, e non vedeva altro bello possibile che nelle vetuste rovine di Roma, consigliava però d'aggiungere agli ordini architettonici *nuovi trovati*. Quel bizzarro Polifilo, ovvero Francesco Colonna, nominato da me non ha guari, che fu uno de' primi a mostrarsi studioso della classica architettura in Venezia, intanto che descrive nell' oscuro suo romanzo fabbriche rette dalle norme vitruviane, ci presenta congegni capricciosi, che per nulla si legano all'antichità, e manifestano invece la mente che si lancia a liberi voli, e spazia fantasticamente per le vie del nuovo. Fra Giocondo, luce scientifica del quattrocento; Fra Giocondo, che sì ben conosceva il mondo e le arti severe di Roma, e stimava contenersi nelle discipline de' Latini gran parte dello scibile umano; Fra Giocondo, che scriveva latino, a fin di parere più antico, e pubblicava Vitruvio, suo nume, con note eruditissime, egli stesso, quando erigeva il castello Guillon in Normandia e forse il prospetto del palazzo del Comune a Verona, dimenticava i venerandi ruderi romani, e con bella independenza seguitava que' modi gentili in cui furono si eleganti i Lombardi. — Il Filarete che nella sua *Sforzinda*, libro tuttavia inedito, scritto intorno al 1456, descrivendo una città, com'egli la intendeva, perfetta, lodava i seguaci del fare latino, e benediceva a Filippo Brunellesco che lo spinse a risorgere, ed imprecava a coloro che usavano ancora il sistema archi-acuto, da lui chiamato *maledetto* e *barbaro* ; ebbene, il Filarete, avea condotto ad archi diagonali, *al modo de' Tedeschi*, come diceasi allora, il prospetto ancor sussistente del grande Ospedale di Milano.

Ciò mostra ad evidenza come le vecchie tradizioni dell'arte archi-acuta durassero vive nella memoria anche degli

artisti più innamorati della romana. Laonde, anche quando lo stile romano per tutto predicavasi l'unico buono a seguirsi, gli architetti costruivano con una maniera tutta particolare, che serbando l'ordinanza gotica, la rivestiva di profili e di fregi arieggianti si il modo latino, ma non da quello copiati.

Firenze, antesignana e regina della risorgente civiltà, dovea sedere, e sedette, a capo dello innovamento; ed un suo ingegnoso concittadino Filippo di Ser Brunellesco, ne die' la scossa. Se consultiamo coloro che scrissero intorno a questo insigne fiorentino, noi li vediamo presentarcelo come il ristauratore del classico stile di Roma, come l'uomo che distrusse, colla scorta delle regole antiche, ogni avanzo di goticismo. Per la qual cosa, se volessimo a quegli scritti soltanto prestar fede, senza guardare alle opere di lui, ci sarebbe forza concludere ch'egli ad altro non tenesse fermo l'occhio, se non ai venerati modelli dell'antichità, da quelli soltanto cavasse le norme delle sue colonne e delle sue cornici, ogni sussistente tradizione sprezzando. — Ma quando poi facciamo attenta considerazione all'opere che ci restano di lui, allora dobbiamo cavarne ben diversa sentenza, imperocchè egli, imitando un'usanza cominciata nel terzo secolo, e seguita fino al decimoterzo, gira sempre l'arco sulla colonna, o tutt'al più sopra una trabeazione a quattro facce; nè mai essa colonna addossa al piedritto, o la dispone isolata perchè sostenga l'architrave. Per tal modo egli fissò a fondamento del proprio stile precisamente un sistema che nè i Greci nè i Romani, nell'epoche più splendide dell'architettura loro, seguitarono mai. Oltre a ciò, per nulla curando la caratteristica differenza degli ordini che manifestano le antiche rovine, seguitò quella tradizione del medio evo, la quale gl' insegnava ad usare l'ordine corintio, di preferenza al dorico e al jonico. Ne' cornicioni poi non adopera mai modiglioni, le finestre arcate foggia spesso alla bisantina, spartendole in due con una colonnetta nel mezzo,

sulla quale, o fa cadere due archetti, o stende un architrave. Le bugne che, divise in cunei, contornano gli archi, appuntisce al vertice della ghiera: i vani arcati delle porte e delle finestre non interrompe con alette, od imposte, ma foggia in modo che l'arco si congiunga seguitamente al suo stipite: le regole poste da Vitruvio per le arcate corintie, salta a piè pari, e va innanzi a seconda di quel che l'occhio e la ragione gli dettano.

Da che ne vien dunque che si senta ripetuto ogni giorno l'errore di chiamare rinfrescatore dell' antico stile chi lavorava colla maggiore libertà di pensamenti, e, piuttosto che trarli dai grandi esempii dell'epoca d' Augusto, preferiva attenersi alle tracce lodevoli che ravvisava nella prima architettura dei secoli medii? La strana discrepanza fra le parole degli scrittori ed il vero potrebbe metter sorpresa, se da un pezzo il linguaggio di certi scrittori d'arte non paresse fatto apposta per falsarne la storia.

Nato il Brunelleschi da un Lipo Lapi notaio di Firenze, non vi fu modo che volesse applicare la svegliata puerizia alla professione del padre. Senonchè questi, vedendo il figliuolo continuamente occupato in opere d'arte, ebbe il buon senso di acconciarlo presso un orefice, perchè v' imparasse mestiere tanto lucroso allora. In que' tempi, ne' quali voleansi artefici di gran perfezione in ogni ramo, l'orefice non era, come d'ordinario oggi giorno, un industre e paziente intagliatore d'argento, con poco o niun disegno, e perciò forzato a valersi dei disegni o modelli altrui, che l' imperizia di lui bene spesso eseguisce pessimamente. No, nel secolo decimoquinto un orefice apparava l'arte con tanta estensione, che poteva da poi, a sua voglia, tutt' i rami trattarne lodevolmente. Perciò numerosi gli esempii di orafi che furono ad un tempo e scultori e pittori ed architetti; e valgan per tutti que' due vigorosi intelletti di Lorenzo Ghiberti, di cui parlai, e di Francesco Francia, di cui parlerò in altra Lezione.

Imparata, come sapeasi imparare allora, dal giovane Brunelleschi l'oreficeria, si trovò presto tanto valente così nella scultura come nell' architettura, che in entrambe die' qualche saggio lodato assai. Con quell'acutezza di perseverante ingegno che Dio ed una ferrea volontà gli avean data, si accorse per altro che a perfezionare tutta l'arte e a ridurla a quell'altezza di cui gli parea suscettiva, era mestieri di raffermare le basi scientifiche che ne sono il puntello e che raccertano gli effetti delle apparenze. Queste basi, che si chiudono nelle applicazioni della prospettiva lineare alle figure umane come alle fabbriche, il Brunelleschi tentò rassodare per le vie pratiche, ben più che allor non faceasi; giacchè gli sperimenti di Paolo Uccello si stendevano poco più in là de' campi teoretici. Fino al suo tempo questa scienza importantissima era rimasta poco più che nello stato di mero empirismo, con molte goffaggini ed errori. Egli tutto s'adoperò a spurgarla da quelle e da questi, e in onta della mal sicura perizia ch'eravi allora nella geometria descrittiva, giunse, meglio di Paolo Uccello e di Piero dalla Francesca, a trovar il modo di levare i corpi dalla pianta, d'indicarne le proiezioni geometriche, e, per via delle intersecazioni delle linee correnti al punto di vista e a quello della distanza, di dar le sfuggite giuste dei corpi. Questa disciplina importantissima egli poi insegnò a Masaccio, giovane allora, e ad altri pittori; sicchè giovò sommamente a far che gli artisti imparassero a vedere il vero secondo la scienza, e a darne esatti gli aspetti.

Nè il valore acquistato nella prospettiva, nè la fama che di già accompagnava le opere del suo scalpello, bastarono a contentare l'animo di Filippo. Troppo egli comprendeva che artista abile, ma non utile alla società, manca ad uno dei grandi fini dell'arte; troppo comprendeva come a questa utilità più presto si potesse giovare trattando profondamente l'architettura. Laonde tutto drizzò l'animo ad essa, e fermò nella mente

due concetti grandissimi, l'uno di foggiare l'edifizio a seconda delle prische tradizioni italiane, gli esempii antichi liberamente studiando; l'altro di trovar il modo, fino allora tentato indarno, di voltar la cupola di s. Maria del Fiore = *Le difficoltà della quale* (dice il Vasari), *aveano fatto sì che, dopo la morte d' Arnolfo, non ci era stato mai nessuno a cui fosse bastato l'animo, senza grandissima spesa d'armature e di legnami di poterla volgere* = Perciò Filippo, venduto un suo poderetto ch'avea a Settignano, si portò a Roma insieme con Donatello e là ritrasse, dicono i biografi, quanti ruderi architettonici seppe rinvenire. Ma quando io considero le sue opere e vedo quanto poco del così detto bell'antico vi sia, e quante ricordanze invece delle basiliche cristiane, erette in Roma dal sesto al duodecimo secolo, penso ch'egli la maggior parte del suo tempo a quello studio consacrasse. Dove gli esempii antichi lo giovarono essenzialmente, fu nel secondo de' suoi favoriti concetti, vale a dire nello intendimento di voltare la cupola del duomo fiorentino. I metodi di costruzione che i Romani adoperarono per la gran volta del Panteon, per quelle di Minerva Medica e di s. Stefano rotondo, e per altri edificii circolari che ancor sussistono colà, devono avergli gettati nella mente lumi preziosi per la vagheggiata edificazione.

Adesso che la matematica è di tanto avanzata e il calcolo giunge a sottoporre ad esatti computi la resistenza dei materiali e la spinta delle vôlte, quell' impresa, quantunque d' importanza grandissima, non ispaventerebbe nessun costruttore valente. Ma in quel secolo in cui le leggi del calcolo può dirsi neppure esistessero, e gli architetti doveano tutto divinare per pratica, tanto imprendimento somigliava all' impossibile; e infatti per impossibile lo teneano i più degli artisti che furono convocati ad emettere l'opinione loro in proposito. Riesce sommamente dilettevole ed istruttivo leggere nel Vasari le lotte che il povero Brunelleschi ebbe a sostenere contro i

consoli e i custodi della chiesa, allorchè si adoperò a far valere il suo partito. Ebbe derisioni e disprezzi, fu considerato pazzo, e come pazzo scacciato. Nulla però valse a sconfidarlo, e a furia di pazienza e di evidenza, persuase per sì fatta guisa uno ad uno que' magistrati, che uniti gli erano stati sì avversi, da condurli, alla fine, nella deliberazione di allogargli l'opera; ed egli l' intraprese con tale un impegno, che può dirsi vivesse in essa e per essa, tuttochè, durante il lavoro, la invidia, la malevolenza e la ignoranza sopra tutto, gli movessero contro straordinarii impedimenti, e fosse di continuo offeso di vedersi a' fianchi, col medesimo suo incarico, il Ghiberti, il quale, quanto era valentissimo scultore, altrettanto mostravasi inetto negli artificii del solido costruire. In onta di tanti ostacoli, giunse a condur felicemente la cupola fino alla lanterna. Di tanto lavoro lasciò egli stesso una particolareggiata relazione, che ancor conservasi nella biblioteca Riccardiana.

Il Brunelleschi ne sapeva troppo di statica, per non accorgersi che se la cupola si avesse dovuta girar tonda, le difficoltà scemavano di molto; ma egli dovea seguitar le otto facce del centro della croce nell' interna chiesa, e quindi calcolare le spinte degli spicchi e impedirne l'eccesso con morse e catene, faccenda difficile sempre, ma in particolare nelle vaste moli. Egli avvisò per questo di far la cupola doppia, e volle che la esterna girasse col sesto del quarto acuto, non per quella poco matematica ragione che il Vasari mette in bocca del Brunelleschi, vale a dire che il sesto del quarto acuto pingendo all' insù, col sopraccarico della lanterna, avrebbe fatto la cupola più durevole, ma perchè quella girata d'arco fa la spinta più verticale, e quindi rende inutili i contrafforti che l'alta mente del Brunelleschi non voleva per nulla aggiungere alla sua cupola.

Fin qui quell'elevato ingegno più si distingue come statico, che non come architetto estetico. Ma dove apparisce tale, in

modo superiore ad ogni lode, è nel palazzo che Luca Pitti si fece costruire in Firenze, palazzo il quale, comperato da poi da' Medici e da questi aggrandito, divenne la residenza dei granduchi della Toscana. Valente il Brunelleschi a giovarsi dell'arte antica, ove questa potesse presentare utile applicazione agli usi mutati, avvisò architettarlo ad arcate cinte da robuste bugne, simili a quelle severe e grandiose che fanno sì fieri gli avanzi delle porte etrusche. Perciò, in luogo di tener eguali fra loro gli strati di quelle bugne, e di lisciarne la superficie esteriore, le dispose, con pittoresco ardimento, a zone irregolari, e lasciolle sbozzate al pari di quelle delle mura dette ciclopee. Le finestre vigorose accerchiò nell'arco con ben girati cunei, e i piani divise con una cornice, soda e leggera ad un tempo, sulla estremità della quale corre un ballatoio, che fregiato essendo di gentili balaustri, interrompe acconciamente la gravezza prodotta dalle masse bugnate. Alzando poi il corpo centrale, d'un piano sui due laterali, prolungando sulla piazza due terrazzi ai fianchi, seppe farne uscire un complesso di maravigliosa gagliardia, che al primo vederlo fa correre la mente alla forza austera dell'antica Firenze, e alla energica sua vita d'allora, nemica allo sfoggio di boriosa ricchezza, ma ricca di forza robusta (1).

Quest'opera insigne, che nel mondo non ha rivali, divenne, come vedremo, modello all'altre case magnatizie di Firenze e di tutta la Toscana; ed il suo autore medesimo tanto trovò acconcio il partito ad esprimere la fierezza di que' notabili Fiorentini, che ne adoperò il serio archeggiare e le austere bugne anche per alcuni palazzi che di suo disegno tuttavia sussistono in Firenze, e in particolare per quello de' Pazzi ora Quaratesi in via del Proconsolo.

(1) Le due severe ale che fanno testa all'uno e all'altro lato del palazzo, sono egregia architettura del cav. Poccianti, e vennero cominciate nel 1837, finite nel 1839.

È pure di sua architettura il palazzo Guadagni in piazza di s. Spirito, ove, conservando il suo favorito sistema di severità, lo raggentilì per altro omettendo le bugne ai fianchi delle finestre, e lasciandole solo intorno agli archi delle medesime. Nel terz'ordine pose poi una di quelle loggie che tanto tornavan comode ai Fiorentini d'allora, perchè essendo anguste le corti entro alle case, non aveano modo que'cittadini nè di respirar nella state l'aria fresca del mattino e della sera, nè di provvedere a quegli usi domestici ne'quali è necessaria la ventilazione.

Non si creda, da quanto narrai, che il Brunelleschi valesse soltanto nelle architetture robuste, ch'anzi egli lasciò alcuni esempii di gentile eleganza, i quali servono a dimostrarlo uno degl'ingegni più abili a dare alle forme snellezza leggiadra. Tra le costruzioni che meritano questa lode è prima quel capitolo di Santa Croce, che viene oggi chiamato la Cappella di casa Pazzi, appunto perchè uno di quella famiglia lo fece edificare. Ma dove il Brunelleschi mostrò di aver l'animo disposto alla più accomodata sveltezza delle proporzioni, fu nelle due chiese di s. Spirito e di s. Lorenzo, ch'egli architettò sul concetto delle prime basiliche cristiane, correggendone alcuni errori nel catenamento delle varie parti. È sommamente pittoresco l'effetto di quelle sì slanciate colonne corintie, su cui s'involtano archi emisferici che reggono la muraglia. L'occhio così progredendo gradatamente da arcata in arcata, fino al centro della crociera, vi trova ad un tempo varietà ed unità, gaiezza e raccoglimento. I precettisti gridano perchè l'arco si posa sud un cornicione che fa testa ai quattro angoli, e vorrebbero che sopra le colonne corresse l'architrave; ma proviamo per un momento ad acconciar così le due chiese fiorentine accennate, e vedremo il triste effetto che ne uscirà. Appariranno le colonne come schiacciate dalla superiore muraglia, la quale si presenterà all'occhio pesantissima. Poi nelle navi minori penetrerà poca luce, a meno che non vogliasi rallar-

gare di troppo l'intercolonnio, lo che aggiungerà secchezza all'ordine, grevezza alla muraglia.

Gran peccato che i pregi offerti da queste due chiese, così nella pianta che nell'alzato, si limitino al concetto, e spariscano nei dettagli; ma pur troppo le modanature danno di sovente nel secco, nel volgare, nel monotono. Le cornici son aride e confuse, nè vanno raggentilite mai da modanature che spezzino acconciamente la uniformità delle linee continue. Sole parti in cui s'intraveda qualche eleganza, sono i capitelli, che disposti ad un solo ordine di foglie, si manifestano più consoni al leggiadro stile, che non se fossero a due.

Sì tosto che il Brunelleschi rizzò queste sue belle moli, sì largamente interpretando la maniera degli antichi, tutti gli architetti s'accostarono a quel suo sistema, e primo di tutti Leone Battista Alberti, gentiluomo fiorentino, che lasciò nome a ragione venerato così nelle lettere che nelle arti. Poco edificò, perchè gran parte della vita rivolse a dettar teorie sulle costrutture, in quel suo lungo e grave lavoro sull'arte edificatoria, ma quel poco lo mostra artista, se non immaginoso, almeno ragionevole. — La migliore fra le sue architetture è il palazzo Rucellai in via della Vigna a Firenze. Ma in quel prospetto, che le Guide lodano tanto, si scorge però un architetto poco pratico del modinare, e che per voler essere gentile, urta in secchezze sgradevoli. Si vede che il dottissimo uomo volle usar colà gli ordini, solo perchè li trovò nel colosseo e nel teatro di Marcello, o ne lesse le proporzioni in Vitruvio. Nel piano inferiore apparisce meschinissimo quel piedistallo sotto i pilastri (e che pilastri!) dorici; meschinità che rialzando l'ordine, fanno comparire magro e troppo alto il piano, relativamente ai superiori. Privi affatto di eleganza son poi i profili, segnatamente quelli della cornice ultima. Così gretti che sono, non rivelano di certo che l'Alberti avesse tratto grande profitto dallo studio dell'antichità.

Viene encomiata a cielo la sua chiesa di s. Andrea a Mantova, ma è concepimento comune con pilastri a bassorilievo sopra enormi piedritti; e rispetto ai dettagli, non mancano no di ricchezza, sì invece di quell' agile eleganza tanto frequente nelle opere de' coevi. Di s. Francesco a Rimini non occorre parlare, perchè non è che un ristauro di chiesa gotica, e condotto (sia detto col debito rispetto) abbastanza barbaramente; — sentenza dura a dir vero, ma provata ad evidenza, allorchè solo si dica che quanto v'aggiunse l' Alberti architettò alla romana, senza neppure aver il buon senno di segnar una divisione fra il gotico originale e quel bastardo classico ch'egli sì a sproposito vi appiccava. La più elegante produzione dell' Alberti è senza dubbio la facciata di s. Maria Novella, perchè ha divisioni semplici, armonicamente scompartite, e manifesta felice concetto nei prospetti delle navi laterali, costituiti da sfondi ed arcate in cui stanno le arche mortuali d'illustri trapassati.

Artista di ben altro valore fu Michelozzo Michelazzi, il cortigiano, l'amico, il protetto di Cosimo de' Medici detto il padre della patria, il quale volealo sempre con sè. Avendo pronto e vivo l' ingegno, e i molti denari di Cosimo a larga disposizione, fece opere egregie e lodatissime, sicchè, dopo il Brunelleschi, fu tenuto come il più ordinato architettore dei tempi suoi, e quello che di maggiori agi sapesse accomodare i conventi, le case e soprattutto i palazzi de' ricchi. Fra i quali il più bello, e, per que' tempi, il più giudiziosamente disposto, fu quello al canto di Via Larga, e che dopo fu de' Riccardi, di cui ancora conserva il nome. Tanta mole che forma, a diritto, un de' più bei monumenti di Firenze e d' Italia, viene esaltata dal Vasari per la magnificenza de' cortili, delle sale e delle gallerie, e per la comodità della distribuzione. Ma se l'elogio andava ancor bene nei tempi del Vasari, in cui dei veri comodi interni non si avea grande idea, perchè non sen-

tivasene il bisogno, non va più bene adesso, giacchè in ben altro e più agiato modo vogliònsi distribuiti anche i più sfarzosi palazzi. Resta però sempre degna di sommo encomio, anche per noi moderni, la robusta facciata tutta a bugne vigorose benissimo scompartite, fra cui schiudonsi finestre arcate bifore che presentano, in bel modo congiunte, la eleganza e la forza, e porte di severa proporzione che interrompono l'austero basamento. Mirabile n'è sopra tutto la cornice superiore che dignitosamente corona tutta la fabbrica.

Su questo sistema, incominciato dal Brunelleschi, perfezionato da Michelozzo, architettò pure Benedetto da Majano il palazzo Strozzi in via de' Legnaioli, che fu in seguito compiuto dal Cronaca, il quale v'aggiunse quell' insigne cornicione, capo-lavoro di forza elegante, ove l' imitazione dell'antico è scevera da ogni fiacca servilità. Questa magnifica corona di così erculeo edificio, questa magnifica corona che si costituisce del settimo di tutta l'altezza, giova mirabilmente a crescere le apparenze di austera severità che presentano e le bugne fierissime, e il tetro color della pietra, e le finestre accerchiate da robusti cunei, e que' fanali di ferro che stanno ai fianchi del pianterreno, opere egregie del Caparra. Ma quando pure l'estetica ammira questa fronte veramente magnifica, l'architetto pratico ancora domanda, se non fosse stato miglior partito sagrificare un po' le apparenze per giovar meglio gli usi interni. Egli è certo che la grande distanza fra i soffitti delle stanze e la luce delle finestre, riduce quelle oscure d'assai. Egli è certo che il pianterreno, avendo piccoli fori, riduce i locali così oscuri che simigliano a carceri. Ne vien dunque da questo, che tortamente avviserebbe quell'architetto, il quale oggidì si piacesse d'applicare così fatta severa architettura alle abitazioni de' ricchi odierni. Procurerebbe di certo bellezza alle vie, ma disagi molti alle famiglie, e mancherebbe a quel grande scopo dell'architettura, di servire cioè

prima all'uso, poi d'abbellire quest'uso a mezzo d'ornamenti che valgano a rivelarlo. Quella rude severità poteva star bene ai ricchi dell'antica Firenze, battaglieri com'erano; poteva convenire a riottosi repubblicani, forzati spesso a difendersi dagl' insulti delle fazioni entro ai loro palazzi, e perciò forzati a costruirli, quasi fortilizii, a prova d'ogni attacco. Ma per noi, fiacca gente, per noi *dilicati bocchini e stomacuzzi di molli cenci e di non nata carta*, come ci chiama il Gozzi, a qual cosa servirebbero quelle formidabili architetture? Non sarebbero esse piuttosto un amaro epigramma per far risaltare più spiccato dal contrasto, quell'amore de' nostri comodi che par divenuto quasi l' ideale della vita oggidì?

Perciò mi paiono degni di molta lode gli odierni architetti tedeschi, i quali volendo far prova del loro eclettismo ecumenico, col riprodurre anche questo carattere severo dell' architettura fiorentina, lo applicarono a stabilimenti pubblici, e non a case private, e con esso disposero, a Monaco la pubblica Biblioteca, edificio che dovendo manifestare la gravità dello studio, comporta benissimo il piglio, direi quasi, ingrognato di tale sistema architettonico; e in altre città germaniche alcuni palazzi pubblici o edificii ad uso di Borsa.

Fra gli architetti del secolo decimoquinto, che, dopo i ricordati, levarono bella fama in Toscana devonsi nominare e Francesco di Giorgio Martini sanese, più dedicato alle cose militari che non alle civili, ma anche in queste però valentissimo, se è veramente di lui il bel palazzo dei Piccolomini, ora del governo a Siena; e Bernardo Rossellini, il più felice architetto che sia mai stato al mondo, perchè, seguitando i grandiosi pensieri di papa Nicola V, progettò romanamente il rinnovamento di mezza Roma, e pel papa Pio II eresse quasi tutta la piccola città di Pienza; e Giuliano da Maiano fratello di Benedetto, che dopo aver lavorato come intagliatore in pa-

tria, passò a Napoli e v'architettò molte opere pubbliche, che quasi tutte perirono.

Nello Stato romano ebbe rinomanza di valente edificatore Luciano Laurana, nativo di Dalmazia, a cui è dovuto il grandioso palazzo d'Urbino, finito poi da Baccio Pintelli, autore della bella chiesa di s. Maria del popolo a Roma.

Più ornato, più sfarzoso, più ricco mostrossi il rinascimento in Lombardia, la quale due opere conserva che son da tenersi fra le migliori d'Italia in così fatto stile. L'una è la fronte del palazzo municipale di Brescia, architettura quasi ignorata di un Tommaso Formentone, che vi manifestò un'eleganza, una grazia, una gentilezza d'ornamenti e di proporzioni, che raro è rinvenire in altri edificii contemporanei. — Gran peccato che nessuno ancora abbia condotto una buona incisione geometrica di così fatta gemma!! — L'altra è la Certosa pavese, della quale a dir, se non degnamente, almeno quanto fosse bisogno per farne conoscere i pregi, un libro non basterebbe, nonchè una Lezione. Quanta savia ricchezza, quanta grazia gentile, trasfusa nei tanti e sì squisitamente eseguiti ornamenti del prospetto! La miglior parte di questa maravigliosa costruttura è opera di Ambrogio da Fossano (1).

Fra gli architetti che lavorarono in Lombardia, salì in grandissima fama Bramante Lazzari di Castel Durante, sicchè die' nome allo stile usato colà nell'epoca in cui visse. Dopo aver lavorato mirabili opere in Milano, costrusse in Roma il palazzo Giraud, che non è gran cosa, e quello della Cancelleria il quale pecca di secchezza soverchia nei profili, e quel tem-

(1) Il conte Ambrogio Nava, benemerito presidente dell'I. R. Accademia di belle arti in Milano, in un recente suo libro, egregio per sana critica, prezioso pei documenti raccoltivi, che intitolò: *Memorie e documenti storici intorno all'origine, alle vicende ed ai riti del duomo di Milano* (Milano, 1854) provò ad evidenza, a pag. 70 e 71, che la principale costruzione della Certosa pavese, dalla facciata in fuori, è opera di *Giacomo da Campione* milanese, cominciata nel 1396, e non di Nicolò de' Gelli fiorentino, come molti, senza fondamento, affermarono.

pietto rotondo a s. Pietro in Montorio di cui è bello il concetto, ma sono aride le modanature.

Lombarda d'origine, ma veneta per serena eleganza di stile, fu pure quella famiglia che di tanti gentili edificii adornava Venezia; famiglia di cui s' ignora l' originario cognome ma che, dalla patria, fu detta de' Lombardi. Ne fu il primo stipite artistico Pietro, a cui tennero dietro, egualmente valorosi, Martino, Tullio ed Antonio, i quali gli furono figli; poi Moro e Sante che pare gli fossero nepoti. — Così egli, a mezzo di questi suoi cari, fondò una scuola architettonica, ch'è forse, se non la più ricca, di certo la più elegantemente corretta fra le italiane di quel secolo. Ov'è in tutta la penisola una chiesa più gentilmente ornata di santa Maria dei Miracoli? Ove un'altra che manifesti più originale ed insieme più accomodato concetto, di quella di s. Zaccaria, di cui le grazie pudiche del rinascimento si catenano industremente con quelle slanciate dall' arte archi-acuta? Ov'è un prospetto più vago, più vario, più carezzevolmente fantastico di quello della Scuola di san Marco ora Spedale civile? Ove dettagli più bene immaginati e scolpiti dei capitelli e dei fogliami dell'interna gentilissima chiesa di s. Michele di Murano? Ove un monumento più dignitoso e più riccamente armonico di quello dei Vendramin, che qualcuno vuol del Leopardo, molti sostengono d'un dei Lombardi? Ove una facciata che più dica la opulenza d'un patriziato oligarca, ma pur nelle forme popolarissimo, di quella unica del palazzo Vendramin, in cui ogni combinazione di linee è un miracolo di arte, in cui il cornicione, nobile e correttissimo, vince il paragone dei più lodati del mondo?

Codesta scuola, che vien detta *Lombardesca* e non è da confondersi colla *lombarda* surta nell' ottavo secolo e durata in Italia sino al duodecimo, di cui ho tenuto parola nella Lezione quarta di questo volume, ebbe a seguaci lo Scarpagnino, il Rizzo, Mastro Bartolomeo, Guglielmo Bergama-

sco, ed altri minori, che tutti valsero a rendere Venezia uno incomparabile modello di leggiadre architetture. Fra tutti gli ora nominati, l'artista per altro che manifesta più acuto e più libero lo ingegno è Antonio Rizzo, al quale dobbiamo la ricchissima facciata interna del palazzo ducale congiunta alla scala dei Giganti, e l'altra opposta sul rivo. In entrambe, questo valoroso artefice spiegò una pompa ed una varietà di ornamenti, che sono prova egregia della sua poderosa immaginazione. Indi seppe, coll'acutezza ch'è retaggio de' grand'intelletti, trovare un partito sommamente armonico, colà dove non gli era possibile aiutarsi colla simmetria delle parti. Dovendo egli decorare quelle due fronti in cui preesistevano finestre non simmetrizzate fra loro, avea dinanzi uno de' problemi più difficili dell' architettura estetica, quello di rinvenire una massa euritmica ed armonica, ove mancava uno degli elementi per conseguirla, la regolare distribuzione cioè, de' fori. Ebbene, egli sciolse da sommo il difficil quesito, scompartendo i pieni con divisioni eguali a quelle delle finestre, e distribuendo di guisa l'ornatura, che l' occhio trovasse elegante disposizione e riposi acconci, precisamente colà dove più potevasi sentire la differenza dei fori inegualmente ordinati. — Grande esempio mi sembra questo a provare, che l'architettura lombardesca, bene applicata che sia, può rendere belle anche quelle costrutture che mancano di ordinanza simmetrica.

E pure (doloroso a ripensarsi!) dinanzi a quest'opere si acconcie di pensiero, si gentili di forma, gli architetti odierni (salvo pochissimi) non sentono o la forza o il coraggio di abbandonare le vignolesche e palladiane regole, e seguitano le fredde vie degli Ordini, e ci danno edificii che nulla dicono, o piuttosto dicono troppo; dicono, cioè, che dell'architettura vogliamo studiare l' alfabeto soltanto. E, quel ch' è più strano, questo alfabeto siamo andati a cercarlo in una

lingua già morta, e ne abbiamo scelto cinque lettere sole (quasi con cinque lettere si potesse parlare e scrivere) stringendole, rappiccolendole, calcandole entro ad una bara mortuaria, a cui abbiam dato nome di *regole classiche*, calunniando così ad un tempo la grandiosa architettura di Grecia e di Roma, come la potenza dei nostri padri del rinascimento; e rinunciando, volontarii, alla forza creatrice, la quale non s'infiamma energica se non in quegli architetti, che su ciascuno stile, su ogni forma organica, su ogni elemento di costruzione, abbiano portato perseverante ed erudito il pensiero.

Lode e somma lode dunque a coloro, che, di queste amare verità fatto senno, studiano ora le opere dei Lombardi e su quest'agile stile progettano. E maggior lode se in avvenire vorranno, da un'altra egregia creazione del rinascimento italiano, cavare profitto; della quale, è vero, ha pochi esempii Venezia, ma abbondosi invece li presentano e Firenze, ed Imola, e Bologna, e Ferrara, e Lombardia tutta quanta. Intendo parlare degli ornamenti in terra cotta che ancora si conservano nei citati paesi, ornamenti che per finita e bene assestata eleganza, non hanno i simili sulla terra. Sono ghiere d'arco sottilmente rabescate, sono cornici fregiate di graziosi fogliami, sono meandri a varía foggia d'intrecciamenti: lavori tutti che potrebbonsi ancora tornar in onore con vera economia di materiali, di mano d'opera e quindi di spesa, senza che per nulla venisse scemato a quel decoroso fregiare che diventa lingua nobilissima dell'architettura.

In tutte quelle costrutture, specialmente private, in cui, per ragioni di economia, non è dato valersi delle pietre da taglio e dei marmi, perchè non si potrebbero usare fregi e meandri di terra cotta, che abbellissero di snella leggiadria quelle cornici, quegli stipiti, quelle fascie, che ora foggiamo nude, grette, pitocche? Svolgendo le pagine d'un'opera te-

desca, quella del sig. Runge che volle darci incise le migliori terre cotte architettoniche dell' Italia, il cuore si serra a ripensare che abbiamo i modelli del buono in casa, e non sappiamo giovarcene, che questi modelli si rifarebbero a buon mercato, più assai di certe sagome in pietra da taglio regalateci dagl' ingegneri odierni; eppure accettiamo senza protesta, simili goffaggini, e neppur ci ricordiamo delle antiche nostre gemme.

Ora in molte provincie tedesche, ma principalmente in Baviera, si alzano fabbriche ornate con fregi di terra cotta che emulano gli antichi nostri, anzi, per gran parte, dagli antichi nostri son tolti. Perchè non potremmo anche noi far lo stesso, noi che abbiamo in molti territorii la migliore argilla plastica che forse ci sia in tutta Europa? Valendoci di cinquanta soli stampi o modelli, potremmo, con limitati dispendii, annobilire un' architettura che va ogni dì più diventando, pur troppo, conforme a quel tipo vitruviano che tanto i classici idoleggiano, la primitiva capanna dei popoli trogloditici.

E più grande è la colpa di noi Italiani di non far tesoro delle caste formosità del nostro rinascimento, chè tale agile stile è gloria nostra e nostra soltanto; perchè gli stranieri de' secoli scorsi, neppur volendolo, seppero, nonchè emularlo, imitarlo. Le architetture che nel cinquecento rizzarono i Francesi e i Tedeschi, pur mirando ad arieggiar le italiane, sono veri pasticci che non hanno carattere: sono una bizzarra mescolanza di gotico, di rinascimento, di barocco; veggansi ad esempio nella grande opera del Gailhabaud, per quanto spetta a Francia, il castello di Azoi-le-Rideau, una casa a Rouen, la famosa tomba dei due cardinali d' Amboise nella stessa città, la chiesa di Vitheul, e, per ciò che riguarda Germania, il palazzo municipale di Cologna, e mi si dica se la mia asserzione non sia giusta.

Una fra le poche opere di Francia che veramente meriti di star da presso alle più corrette d'Italia è la tomba magnifica di Luigi XII e della moglie sua nella chiesa di san Dionigi presso Parigi; ma v'ha ogni ragione di credere che essa sia concetto ed esecuzione d'un artista italiano.

Io spero che dal molto che dissi in questa Lezione sull'italiano rinascimento dell'architettura, vi sarete ancor più raffermati in quella opinione, la quale già so forte in voi, che se questo agile stile venisse ora dagli architetti con savie avvertenze studiato, avremmo edificii meno magramente decorati che non sieno gli odierni i quali s'alzano, d'ordinario, in Italia. Cogli usi e i costumi nostri, tanto da quelli degli antichi lontani, con mezzi economici assai più che nei vetusti secoli ristretti (perchè adesso sono parole iperbolicamente favolose le ricchezze di Lucullo, di Crasso e di Creso), senza schiavi da far lavorare come bestie da soma in giganteschi monumenti, ove que' miseri, spesso a migliaja morivano di fatiche inumane, è una pretensione da pigmei voler rinnovare l'architettura di Roma e di Grecia, ed applicarla a quegli usi, i quali se Grecia e Roma avessero conosciuti, di certo sarebbero stati causa ch'esse mutassero maniere e stile nel costruire. Il labbro si move ad amaro sorriso, quando vediamo gli architetti, di questo fatto potente non tener conto, e seguitar la lor via, spensierati della differenza che corre fra noi e gli antichi, differenza che da tutte le arti dovrebbe trasparire, ma più dall'architettura, la quale è teatro di tutte le azioni d'una società civile.

Noi miranti a ristringere la vita fra i cari conforti della famiglia, la miglior parte del dì abbiamo mestieri di passare fra le intime stanze della casa e quindi di aver questa consolata da tutt'i comodi più minuti: essi della famiglia meno curanti, fin dall'alba frequentatori dei pubblici luoghi ove passavano lunghe ore trattando di pubblici negozii. Noi ac-

comunali nello interno della basilica, tutti eguali e fratelli dinanzi a Dio: essi fuor della cella del tempio preganti, e spettatori, spesso, di sagrificii sanguinosi o d' invereconde festività. Noi bisognosi di trovare ne' crocchi serali e nei notturni spettacoli, ristoro e confortamento alle cure del giorno: essi ogni festa, ogni spettacolo rappresentando alla luce del pieno dì. Come mai con una sì grande disuguaglianza d'abitudini, di riti, e quindi di sentimenti, potrebbe tornare opportuna a noi l' architettura che inventarono ed usarono gli antichi greci e romani?

E siffatte verità i quattrocentisti le videro, le conobbero, e per questo riformarono col più conveniente modo l'arte della sesta. Essendo ancora nella società molte delle costumanze del medio evo, tennero negli edifizii da essi alzati la distribuzione dei secoli precedenti; ma scorgendo come la letteratura e le altre arti del bello visibile e sensibile, col lor progredire, avessero infuso negli animi una maggiore adorazione alla forma, questa attinsero in parte dagli antichi, ma senza servilità, e adattandola alle care lor tradizioni. Così valsero a far uscire un'arte della quale è pregio distintivo la grazia, l' eleganza, la purità, l' acconcezza di innestare le forme dell' uomo al fogliame, e quelle e questo metter d' accordo colle linee architettoniche; e di vincere le difficoltà con libera mente; e alle licenze di questa porre argine colla severa ragione. Così crearono case, e chiese, e sepolcri che sono veri modelli di convenienza, di opportunità, di novità, di correzione.

Nè per questo è da dire che gli architetti de' primi anni del cinquecento sieno senza difetto. Talvolta urtarono in secchezze; tale altra in minutezze dannose: le cornici secondarie spesso profilarono con arida monotonia; le parti sostenenti di esse male bilanciarono colle sostenute; omisero spesso di porre davanzali esterni alle finestre, sicchè di sovente, al di fuori,

pajono porte. Corsero anche a qualche intemperanza d'ornamenti; la scultura vollero di frequente signora troppo della linea; le ricorrenze (indeclinabile dovere dell'arte), più che non bisognava, qualche volta negligentarono. Ma furono, in compenso, valentissimi ad applicare opportunamente una decorazione varia, scelta, gentile; furono insuperabili nel girare, con corretta snellezza, l'arco sulla colonna; evitarono, con industri artificii, tuttochè potesse dare idea di pesantezza, inconveniente sempre, ma più in opere di piccola mole. L'architettura a basso-rilievo usarono, di solito, come ornamento, non come sostegno; i cornicioni estremi delle fabbriche, il più delle volte, profilarono con mirabile robustezza, senza curarsi (misera cura!) di proporzionarli all'ordine che li portava. Alla colonna diedero spesso l'aspetto e i fregi d'un candelabro, procurando così varietà d'ornature, e concetti opportunamente leggiadri pei monumenti intesi ad onorare o la religione o la fama degli uomini insigni. Così raggiunsero sovente armonia, sempre quell'espressione che manca all'edificio moderno.

Nè colle lodi da me oggi consecrate a questa gentile architettura, intendo per altro consigliarvi a studiarla esclusivamente, a tenerla acconcia per tutt'i casi del civile architettare. Il cielo mi guardi dal pronunciar tanto errore; sarei in contraddizione con me stesso: che tante volte, da questo luogo, vi raccomandai d'insignorirvi di ogni stile architettonico, per applicarlo a quelle circostanze legate al costume odierno, che lo richiedono. Egli è perciò, che, pur altamente ammirando l'architettura del rinascimento, non vorrei vederla usata nei più colossali stabilimenti destinati a severi ufficii di pubblica amministrazione; imperocchè per questi vogliosi tagli larghi, divisioni decise, masse robuste, e quindi la maggior cura ad evitare il particolareggiamento minuto, il quale offre aspetto di gentilezza ma non di gran-

diosità. Per la qual cosa chi usasse, in tali casi, lo stile lombardesco o bramantesco, adoprerebbe forma contraria alla idea, e darebbe facilmente nel minuto e nel meschino. Può allora l'architetto valersi dei dignitosi sistemi di Grecia e di Roma, e procederà da giudizioso, perchè attignerà il suo concetto da que' principii che solo miravano a dare apparenze largamente magnifiche.

Io non ispero che le mie parole valgano a persuadere utili riforme, perchè so, pur troppo, che le mie parole non possono pigliar autorità dall'ingegno, efficacia dall'esteso sapere; ma le spero queste riforme dalla civiltà dei tempi; le spero da quel trionfo del senso comune, a cui per tutto mira assidua la società, e la tanto frantesa potenza che la governa, il bisogno di progredire. Le spero queste riforme dall' universale disgusto che producono le nostre costruzioni comuni (parlo delle italiane), condannate a portare finestrucce pitocche, con mensole ancor più pitocche, costrette a quella grettezza uniforme che fa dolorosamente desiderare il passato. Le spero, in fine, da voi queste riforme, che siete, la mercè di savie massime, francati dalle catene della pedanteria, la quale, a Dio piacendo, non può servire più nè di carro, nè di cavallo a giovani ingegni, perchè i giovani ingegni sdegnano di andar per isghembo o a ritroso, e vogliono sentirsi guidare da quelle veloci quanto salde locomotive del pensiero, che volano a feconde terre, in cui sia dato scoprire nuovi ordini d' idee, di facoltà, di trovati, e finalmente di arti . . . Sì, di arti che ci rinfiammino di vita più calorosa, che ci tolgano da questo languore dell' oggi, e ci portino a considerare nel nostro jeri grandissimo, non la meta cui giungere, ma la forza per creare, raggiante di luce novella, il domani.

BIBLIOGRAFIA.

VASARI. — Le vite di *Leon Battista Alberti* — *del Filarete* — *del Brunelleschi* — *di Michelozzo* — *del Cronaca* — *di Benedetto da Majano* — *di Baccio Pintelli* — *di Francesco di Giorgio* — *del Bramante.* (Nella più volte citata edizione del Vasari del Le Monnier. — Vol. IV, V, VI).

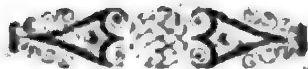
GAILHABAUD. — *Monuments anciens et modernes* etc. — Parigi, 1850. V. il Vol. III).

ID. — *L'architecture du* 5.me *au* 16.me *siècle et les arts qui en dependent* etc. — (Parigi, 1851-53).

DURELLI. — La Certosa di Pavia. — (Milano, 1823 in foglio).

CICOGNARA, DIEDO e ZANOTTO. — *Le Fabbriche più cospicue di Venezia.* — (Venezia, 1838-40 due Vol. in fogl.).

TEMANZA. — *Vite de' più celebri architetti e scultori Veneziani.* — Venezia, 1778, in 4.° — V. le vite di *Polifilo* — *di fra Giocondo* — *di Antonio Scarpagnino* — *e di tutt' i Lombardi.*



DECIMASESTA LEZIONE.

Lo Squarcione nato nel 1391 — morto nel 1474 ed il Mantegna nato nel 1431 — morto nel 1506.

Nell'anteriore lezione noi vedemmo le cause che tramutarono l'architettura, e queste cause sono pure le stesse che ebbero energico influsso a cangiare lo avviamento della pittura: ma desse voleano essere aiutate da una forza più energica od almeno più sensibile, perchè ne avvenissero gli effetti medesimi. La pittura ammigliorata dalle discipline prospettiche, avea accettato per suo unico modello la verità, e secondo quella conveniva pure che si regolasse. Anche quando essa prendeva a guida la maniera di un maestro non potea dimenticare il naturale, senza di che ella avrebbe perduto ogni efficacia sugli osservatori. È da avvertire per altro, che le idee sociali, avviluppandosi a que' giorni di veste greca o latina, facilmente persuasero ai pittori, che quelli i quali aveano meglio saputo interpretare codesta verità erano stati i Greci ed i Romani, quindi, di mano in mano che venivano dissotterrati allora bassirilievi e pezzi di statua, e i dotti celebravano quegli avanzi come il più alto vertice cui fosse giunta l'arte, stimarono convenisse imitar col pennello quei mutili marmi, per elevarsi alla perduta sublimità degli antichi.

L'impresa però era più facile a dirsi che ad attuarsi. La

pittura del secolo decimoquinto, continuando ad essere piuttosto la rappresentatrice de'soggetti religiosi che non de'profani; tornava sommamente arduo far accettare al popolo nuovi tipi differenti da quelli ch'egli era avvezzo ad adorare, molto più se questi tipi fossero stati in polare opposizione colla santità impressa nei precedenti, e solo apparissero pregevoli per correzione di forma. Conveniva che il clero, sempre il regolatore delle moltitudini, specialmente in quell'età in cui non era ancora infiacchita la fede, condividesse coi dotti l'ammirazione dell'antichità, e di più che l' ingegno potente d' un uomo valesse ad innestarne le ricordanze nei temi religiosi, guadágnando il plauso di que' medesimi i quali più dal paganesimo rifuggivano.

Così avvenne in fatto. I sacerdoti d'allora, al paro di tutti quelli che dedicavansi alla scienza, pensavano attraverso le idee de' sommi scrittori pagani, rintracciavano in Orazio, in Virgilio, in Cicerone, le frasi più forbite per dimostrare al popolo le verità religiose, sapeano a memoria i giulivi errori di Giove, d'Apollo, di Venere e delle Ninfe, e così fattamente faceansi vanto della venerazione loro verso Atene e Roma, che leggiamo negli scritti d'uno de' più venerabili vescovi della Francia affermarsi, come « gli esempii tutti dell'antichità solleticano meglio le orecchie delicate, che non quelli delle sacre Scritture, i quali mancando di ornamento, sembrano piuttosto comandare imperiosamente, che non persuadere graziosamente. »

Preparata a tal grado la società laica e la sacra, una scintilla bastava a destare un incendio. E questa scintilla fu per la pittura l' ingegno vigoroso d'Andrea Mantegna, artista sul quale reputo non disutile fermare in questa lezione il discorso, perchè fu il pennello, che più di molti altri valenti dell'epoca, ebbe influsso potentissimo sull'arte contemporanea, siccome mi adoprerò a dimostrare. È forza per altro ch'io

rimonti sino al suo maestro, a fine di trovar spiegazione del cammino ch'egli con sì grand'orma percorse. È sempre nel primo latte dell'educazione che bisogna cercare le cause d'un fenomeno intellettuale: e chi lo stima avvenuto dal caso o da una particolare tempera d'animo, ignora le molle morali dell'umana intelligenza.

Allorchè, aggirandosi per le chiese di Padova, si scorgono le prodigiose opere di pennello che ci lasciarono Giotto, Giusto de' Menabuoi, Jacopo da Verona, il Guariento, e quelle sì vigorose di colorito, di verità e di espressione, che vi condusse l'Avanzi, corre al pensiero la riflessione, che quivi bastasse all'arte deporre un'ultima scorza d'impaccio, e curare più finitamente la forma, per giungere alle maraviglie dei Masacci e dei Ghirlandaj. Dato che gli artisti non avessero rinnegate le buone tradizioni, pareva in fatti che ai pittori padovani coevi ai Perugini ed ai Francia, non altro sarebbe rimasto che ritrarre più fedelmente la verità, raccertando le non ancora ben ferme leggi di prospettiva, per toccare la perfezione. Nulla di tutto questo: un uomo solo valse a far deviare, o, a meglio esprimerci, forviare le castigate pendenze della pittura; sicchè la spinse alla ricerca d'altri sistemi e di tipi a gran pezza lontani dalla virginale semplicità, e dalla candida bellezza su cui ella s'era sì mirabilmente incamminata.

Francesco Squarcione fu il nome di questo fatale riformatore. Nato egli in Padova nel 1394, si die' assai fanciullo alla pittura, che allora poteva studiarsi colà con grande profitto e con tutti gli opportuni soccorsi. Saranno forse stati suoi primi esemplari i dipinti di que' buoni Giotteschi che testè nominai, ma della maniera loro poco si giovò, e si volse invece all'imitazione di ben diversi modelli. Se ascoltiamo gli scrittori, pare che l'antico fosse il tipo da lui accarezzato, il solo antico si proponesse di seguitare. E in effetto, quando egli avesse voluto non dipartirsi dall'idolo a cui miravano i

tempi, dovea di necessità farsi adoratore delle classiche grandezze lasciateci dai Greci e dai Romani. Allorchè incominciava a toccare quegli anni dell'adolescenza, in cui la mente si rafferma, e fissa intenta ad una meta, e tenta con ogni facoltà dello spirito arrivarla, dovea rimanere vivamente colpito dal singolare spettacolo di tutta Italia, la quale mostravasi innamorata di quanto avea relazione con que' due popoli colossali. Vedeva, nella non lontana Firenze, Cosimo padre della patria, ricettare nella munifica sua casa uomini elettissimi per ogni maniera di studi; l'oro dei pingui erarii profondere a guiderdonare di larghi premii que' letterati che camminavano sull'orme degli scrittori di Atene e di Roma, ed a quegli artisti che traevano le ispirazioni dalle grandiose reliquie che allora si andavano dissotterrando nell'eterna città. Vedea del pari ed Alfonso di Aragona in Napoli, ed in Ferrara gli Estensi, ed in Venezia gli stessi opulenti patrizii, anche fra le tempeste politiche, anche fra i guerreggiati commerci, prodigare onoranze al sapere; e in mezzo ai Valla, ai Decembrii, ai Filelfi, tenere fra le cose più caramente dilette i classici antichi, quelli rintracciar da per tutto; quelli voler commentati, illustrati; per quelli erigere qua e colà biblioteche, per quelli accogliere con ogni festeggiamento gl' ingegni più addentrati nella greca erudizione, ed incoraggiarli a diffondere l' armonica e robusta lingua d' Omero. Vedeva, in somma, quella signora d'ogni desiderio, la moda, con un colpo della sua verga, comandare agl' Italiani di arricchire lo intelletto colle memorie delle due più civili e più luminose nazioni del gentilesimo.

A questa frenesia d'erudizione, a questa pendenza verso l'antico sembrava dovesse volgersi anche lo Squarcione, ed amare quindi anch'egli appassionatamente i tipi di così remote epoche. Pareva che meglio dovessero rassodarlo in tale amore, i viaggi che in virile età egli intraprese per l' Italia e per la Grecia, e le molte pitture, i marmi e i disegni, che da quelle

regioni egli trasportò in patria. Ed in fatti, non v' ha suo biografo il quale non affermi, come egli, a mezzo di questi viaggi e dei ruderi, che di là aveva raccolti, fosse divenuto così tenace ammiratore delle statue antiche, da mostrarsi schivo perfino di consultare il vero, e da ostinarsi a trascegliere per modelli, soltanto gli avanzi di cui teneva ornato lo studio. Se non erro, la vera conferma di questa asserzione dovremmo trovarla ne' suoi dipinti, ma invece quando io mi faccio ad esaminare que' tre indubitabili che ce ne rimangono, due in Padova, l'altro qui in Venezia nella galleria Manfrin, m'è forza portare opinione contraria, e persuadermi che dell'antico poco assai profittasse.

Quando vedo ne' suoi nudi quelle vene delineate con sì inopportuna minuzia, que' suoi muscoli così triti e così stagliati, da offrire somiglianza di una preparazione anatomica; e per ultimo quelle pieghe, le quali paiono spesso copiate da una carta molle, anzichè da un drappo di lana o di lino, non so piegarmi all'avviso ch'egli idoleggiasse l'antico, e dall'antico traesse quella sua maniera così istecchita. L'imitazione delle statue avrebbe dovuto dargli, come dà a tutti, una certa rigidezza di contorni, poca degradazione di chiaroscuro, movenze fredde quasi marmoree, ma in pari tempo una certa grandiosità nello insieme e nelle parti, una certa nobiltà, un segno largamente severo, che molti chiamano (nè so perchè) stile. Il Mantegna, che nelle sue prime opere imitò da senno i marmi antichi, ebbe i pregi e i difetti testè ricordati. Io sospetto quindi, che quella incomportabile durezza lo Squarcione attignesse dalla sorgente medesima da cui la traevano i Vivarini da Murano, i quali, non è dubbio che si facessero esemplare talvolta delle scuole tedesche, allora in gran voga nei paesi veneti (1).

(1) Tra i molti fatti che valgono a raffermare questa mia asserzione, traelgo i più rilevanti: un Giovanni d' Alemagna lavorò nel 1440 in compagnia

In onta di essere rimasto sempre pittore mediocre, sembra però che lo Squarcione avesse abilità grandissima nello istruire i giovani all'arti del disegno, giacchè, aperta nella propria casa una scuola fornita a dovizia di pezzi antichi raccolti ne' viaggi, la vide in breve frequentata da numerosissimi discepoli, venutigli da tutte le parti d'Italia. Fra questi, che in un certo tempo giunsero, al dire de' suoi biografi, fino al numero di 137, la storia non tramandò che i nomi di Dario da Trevigi, di Matteo Pozzo, di Girolamo Schiavone, di Marco Zoppo, di Nicolò Pizzolo, e per ultimo di un povero garzoncello, che uso negli anni suoi primi a pascere gli armenti, serrava nell'intelletto la fiamma dell'arte. Per non so quale ventura lo Squarcione il conobbe; se lo prese con sè, lo affratellò co' suoi cari alunni; e cogl' insegnamenti, e più colla efficacissima cote della emulazione, giunse ben presto a chiarirsi, come natura avesse largito alacre e fine ingegno al pastorello *Andrea Mantegna*. Di più non fu bisogno perchè l'ol-

di Antonio da Murano, la gran tela figurante la Madonna in trono coi quattro Dottori della Chiesa che vedesi nella Sala degli Antichi della I. R. Accademia. — Nello statuto dei pittori padovani, pubblicato nel secondo volume del Goye (*Carteggio inedito di artisti*, Firenze 1840, p. 46), stanno registrati i quattro seguenti nomi di pittori fiamminghi e tedeschi che nel secolo XV esercitavano l'arte in Padova. — *Nicholaus theutonichus discipulus magistri franzischo pictor de sta Malgarita* (questo maestro era lo Squarcione). — *Gogelmo de Fiandra de Malgna per lavorente de Bartolomio Chofanaro.* — *Martin da Chollogna d'Alemagna a dì 17 dec. 1485.* — *Magistro Rigo todescho, intrado in te la fraja per magistro.* — Nelle *Notizie d'opere di disegno* pubblicate con eruditissime note dal Morelli nel 1801, sono numerosissime le opere di pittori fiamminghi e tedeschi, che vi stanno registrate, come allora esistenti (1530) in pubblico e presso i privati in Venezia. Se ne notano di Van-Eyk, di Hemmelink, di Patanier, di Ouwater, di Boss, di Gherardo di Harlem, di Alberto Duro. Questi lavori si comperavano in quel tempo a carissimo prezzo, e denotavansi col nome d'opere di *scuola ponentina*, cioè occidentale, per distinguerle da quelle o che venivano d'Oriente, o che ne arieggiavano la maniera. — Sappiamo poi dalla storia che un Tommaso da Modena, dimorato per lunghi anni in Treviso, ed un Giacomo Barberino veneziano, si portarono in Germania e nei Paesi Bassi, per istudiarvi quel modo di dipingere, allora sì apprezzato da noi.

timo maestro gli ponesse caldissimo affetto e lo adottasse a figliuolo. Il giovanetto legossi a lui di viva riconoscenza, e volle offerirgl'ene pubblico testimonio, dipingendone il ritratto daccosto al proprio nelle storie di s. Cristoforo agli Eremitani di Padova. Scorgesi là ove il santo è fatto segno alle frecce de' manigoldi, dappresso allo stesso Mantegna, la corpacciuta figura dello Squarcione. Alto della persona, obeso quasi all'eccesso, solleva la fronte con certo fare arrischiato e provocativo, che quasi farebbe credere, annidasse egli nell'animo sentimenti iracondi, si lasciasse ire a collere tanto vive, da fargli correre sul volto, frequente ed abituale, quel piglio ardito ch'ora notai, e che nel dipinto è così bene espresso. E chi sa forse che a questa pendenza impetuosa, a queste subite fiamme non volesse alludere l'acuto Mantegna, con quell'armi di che lo coprì e con quell'asta che gli pose in mano? Nè già per saperlo facile all'adirarsi abbiamo bisogno di perderci in congetture sul suo ritratto, chè la storia anche troppo ci raccontò com'egli montasse in furore contro lo stesso prediletto discepolo, quando vide le prime opere che questi condusse agli Eremitani, vale a dire le storie di s. Jacopo. Le accagionò di troppo ligia imitazione verso gli antichi marmi; ed aggiunse, che meglio avrebbe operato il suo allievo se le avesse dipinte in chiaroscuro, piuttostochè di que' tanti colori, perchè, così com'erano, non aveano per nulla somiglianza d'uomini vivi, sì bene di statue. Le quali colpe, quantunque verissime sieno, è da maravigliarsi sommamente venissero apposte al Mantegna dal maestro, il quale doveva invece essere l'ultimo, non solo a rimbrottarle, ma anche a conoscerle, se vero fosse che egli tanto idoleggiasse l'antico. E chi altri fuor di lui (se ascoltiamo le biografie) doveva aver posto sotto gli occhi del Mantegna l'antico? Chi altri doveva tenergli raccomandato d'imitarlo a preferenza della natura? Ma in quel momento era penetrato nel cuore dello Squarcione il veleno

dell' invidia. Jacopo Bellini era venuto coi due figli Gentile e Giovanni in Padova a dipingervi nella basilica di sant'Antonio stupende opere. Lo stile castigato e più il colorito fresco e succoso che avranno avuto quelle pitture, è ben naturale che dovessero guadagnare così il favor popolare, da essere di lunga mano anteposte a quelle dello Squarcione e de' suoi allievi. Il più caro alunno medesimo che quest'ultimo avesse, innamorò di quei lavori, provò vaghezza di seguitarne le maniere; e conversando coi Bellini, con essi quasi affratellandosi, avvisò più stringerseli al cuore, unendosi ad essi di parentela, e s' impalmò colla figlia di Jacopo.

Per queste vicende vedeva lo Squarcione rapirsi le cose più caramente dilette, gran parte della sua rinomanza ed il figlio del suo cuore: colla perdita della prima sentiva come avvilita l'opinione che fino allora avea dovuto concepire di sè stesso; con quella del secondo veniva a mancargli il miglior esecutore delle opere che gli erano affidate di frequente, e che egli poi faceva condurre dagli allievi. È quindi facile che, concitato da queste traversie, dovesse prorompere contro chi in sostanza ne era la prima involontaria cagione, cioè contro il suo Mantegna. — Per altro quanto più mi faccio a fissar la mente su tale proposito, tanto meno posso persuadermi che la sola ira gli consigliasse i rimproveri sopra notati. Se è vero, come mi sono studiato di provar più sopra, che lo Squarcione, quando dipingeva col proprio pennello, seguitasse nella parte tecnica dell'arte il sistema delle scuole veneto-tedesche, anzichè l'antico da quelle lontano assai, come poteva approvare l'opera di un discepolo che dall'antico, e forse, come dirò più sotto, dai bronzi di Donatello si era fatto esemplare nelle rammentate storie di s. Jacopo? Ma Francesco aveva la casa piena zeppa di gessi tratti da antiche statue, e quelli soli proponeva a studio degli alunni. E chi ne dice questo? — I biografi che scrissero tanto dopo, i quali potevano, nè più nè

meno, ingannarsi, di quello s'ingannino alcuni scrittori presenti, che anche stendendo la vita di qualche illustre vivente, ne falsano stranamente le più cognite circostanze. E dato ancora che lo Squarcione proponesse alle meditazioni degli allievi i ricordati modelli, chi ne raccerta che li volesse così scrupolosamente imitati da non lasciare vestigio di niun altro stile nella tavolozza del pittore?

Ma a noi poco importa venire sciogliendo codesti dubbii, che spettano piuttosto all'erudito che non all'artista, a noi gioverà invece andar brevemente disaminando quale posto si meriti il Mantegna fra i pittori contemporanei.

Intorno agli eminenti pregi suoi come artista, molto ci fu detto da molti, ripetendo con differente giro di parole, quasi sempre, le opinioni del Vasari e del Ridolfi; ma non so poi se neppure que' due biografi abbiano sempre toccato giusto. Il nostro pittore fu proclamato ingegnoso prospettivo, corretto disegnatore, ammiratore ed imitatore dell'antico: ma non ci fu narrato mai se nelle accennate parti superasse i contemporanei o loro rimanesse inferiore. Non ci fu detto mai se in qualche ramo della pittura toccasse il sommo, in altri lasciasse via ad avanzarlo. Non ci fu detto mai se in tutt'i pregi testè ricordati (ch'erano pur quelli di molti Veneti e Toscani del suo tempo, anzi di quasi tutt'i buoni artisti d'Italia) seguitasse la strada medesima di que' valenti od altra ne battesse. Per sapere veramente in quale stima debba tenersi relativamente al suo secolo, fecondissimo d'eccellenti pittori, parmi sarebbe stato opportuno raffrontarlo con alcuno fra i pennelli più illustri di quella età. Ma scendiamo, ch'è tempo, a noverare particolareggiatamente i pregi e le mende della sua maniera.

Il disegno è la parte in cui il Mantegna fu più lodato dai biografi, ma anche il meno compreso. E veramente torna difficile il poter fissare su fondamenti sicuri quanto in ciò valesse; difficilissimo il considerarlo sotto un solo punto di veduta, per-

chè egli si mostra vario come i diversi sistemi da lui, in varii tempi, seguitati. Nei primi suoi anni imita, è vero, le secche maniere del maestro; ma tenta aggrandirle cogli antichi modelli che da questo pare gli venissero di frequente posti sott'occhio. Per quanto però si arrovelli intorno a così fatti esemplari, non arriva mai ad afferrarne le ragioni e lo spirito, impacciato com'era del minuto ed arido stile del precettore, il quale (dicano i biografi ciò che vogliono) si opponeva direttamente alle massime antiche. Gli antichi, e specialmente i Greci, intesero, per dir così, a sempre idealizzare la natura, trascegliendone il più grandioso, nè curando mai di ritrarne le minuzie: il sistema tedesco, invece, imitato in alcune parti dallo Squarcione, mirava ad accarezzare di guisa ogni minutaglia, da sacrificare a tal vezzo le masse. Perciò severamente sì, ma giustamente disse il Mengs, quando osservò che il Mantegna non ebbe *nè la grazia, nè la bellezza, nè il gusto degli antichi, ma il solo desiderio d'imitarli.*

Al pauroso ed impigliato studio di quelle forme greche sembra che il nostro autore unisca più tardi l'altro dei bronzi e marmi del Donatello. Su quei tipi insigni arriva finalmente a guadagnare un segno severo e puro sì, ma, ad un tempo, sgradevolmente statuino, ed una maniera così ben detta dal Vasari *un pochetto tagliente e che tira talvolta più alla pietra che alla carne viva.* I rimproveri del maestro, gli ammonimenti dei cognati, gli apprendono, non essere quella la via d'arrivare la verità nella forma dell'arte; per di là riuscire piuttosto alle insipide convenzioni, che non alla scelta rappresentazione della natura, primo scopo dell'artista. — Prende allora a guida i Bellini, e meglio il più valente de' maestri, la verità, e colorisce due opere con tale un sentimento del vero, che forse da nessuno fu superato. In que' due spartimenti, de' quali Padova va gloriosa, tanta è la sapienza, la dottrina e lo ingegno, che oso affermare non lasciano sentire

desiderio dei più castigati dipinti lasciatici dai quattrocentisti fiorentini. Parrà forse esagerato questo elogio, ma chi tale lo stimasse, si porti ad attentamente osservare le due storie di s. Cristoforo dal nostro pittore condotte nella chiesa degli Eremitani a Padova, e faccia ragione se io dico giusto. Quanto maggiore sarebbe la sua fama e la sua gloria, se avesse continuato sempre a battere quella strada, ma pur troppo, i due freschi ora accennati sono una vera anomalia nella carriera pittorica di lui, nè si sa spiegare come e perchè egli più tardi si distogliesse da un sistema che gli avrebbe fruttato i primi onori su tutt'i coevi. Senonchè le convenzioni sono una infesta gramigna, che appigliata una volta al terreno, non vi è marra che valga a sradicarnela: se vi lasci la più minuta barbolina, e questa cresce repente e rampolla così, che tutta distrugge la buona semente che le sta da lato.

Il Mantegna raffermò questo vero anche troppo, giacchè dopo aver dato prove, nei due spartimenti accennati, di saper incarnare le grandi bellezze del vero, fu come sopraffatto dai primi sistemi appresi; non più seguitò lo studio della natura, e tornò a quella sua rigidezza antica, a quella sua affettazione di sveltezza che spiace ai meno difficili. Egli, che nei prenominati dipinti degli Eremitani, avea mutata l'altezza delle figure a seconda di quanto esige la verità, allora che ricadde nel vecchio suo stile, urtò spesso in un vizio strano, e disegnò eccessivamente lunghe, sino a farle apparire talvolta di più che nove teste. Anche nelle pose dà sovente nel duro e nell'affettato. In quelle che piantano contorce d'ordinario il busto, rialza un fianco, scosta fra loro i piedi con una esagerazione che prova ad evidenza, come sovente si giovasse piuttosto della fantasia che del vero. Il suo segno, quasi sempre composto di rette, non alternato da piccole curve che addolciscano i passaggi dall'una all'altra, è arido ma dottissimo. Non avvien mai ch'egli ondeggi in incertezze, giac-

chè in ogni parte, anche la più minuta, v'è sempre la più rigorosa ragione prospettica, indizio sicuro di molto studio. Singolare materia a meditazione è poi quel vedere in lui alcune parti perfettamente conformi al vero, d'accosto ad altre tutte convenzionali. Strano accoppiamento, da cui possiamo inferire le intime lotte che in quella mente profonda doveva suscitare l'amore alla verità, combattuto di continuo da pregiudizii e da abitudini, involontariamente originate dalle misere imitazioni delle altrui maniere, e senza dubbio dalle prime convenzioni apprese.

Nell' anatomia è molto addentro pei tempi suoi. Non vi scorgi no lo spesso esuberante lusso de' muscoli di Michelangelo, nè la sapiente parsimonia di Raffaello; ma ravvisi invece uno, che dovette di certo averne studiate le norme sui cadaveri, e ne avvalorava lo apprendimento colla osservazione sugli antichi marmi. Per la qual cosa ne imparò quanto bastava per non errare nella collocazione delle parti primarie e nella difficile scienza delle appiccature (1). Se il Mantegna avesse sentita nell' intimo petto la grazia, non dovrebbesi temer d'affermare, esser egli il più ingegnoso disegnatore di

(1) Anche prima del Mantegna la scienza anatomica era insegnata da celebratissimi professori nell' Università di Padova. — Mondino, che fioriva nel 1315 in Milano, vi diffuse l'istruzione più compiuta che intorno a tale scienza fosse mai stata data fino allora. Vi dettò pubbliche lezioni Giacomo Dondi nel 1383, il Bertapaglia vi fece due solenni sezioni anatomiche nel 1439 e nel 1440. Alessandro Benedetti di Legnago vi guadagnò gran fama, come professore di anatomia nel 1495, ed avea la scuola così frequentata da uditori, che il vastissimo anfiteatro non bastava a capirli. — Ebbero poi in Padova nome onorato come valentissimi anatomici, sebbene non professassero pubblicamente tal disciplina, Gabriele Zerbi e Bartolomeo Montagnana, entrambi vissuti intorno alla metà del secolo XV. — È chiaro quindi, che il Mantegna potea avere facilissimi i mezzi di studiare quella parte d'anatomia ch'è necessaria al pittore, e se ne sarà fuor di dubbio giovato. — Del resto, se stiamo al Vasari, uno de' primi artisti che studiasse sui cadaveri la costruttura miologica ed osteologica del corpo umano, fu Antonio del Pollajolo, contemporaneo al Mantegna, perchè, nato nel 1433, morì nel 1498.

quella età, come senza esitazione è da proclamarsi il più dotto; ma quella corda angelica non sapea mandar suono nell'anima sua, scientificamente fredda. Volete un irrefragabile prova quanto poco egli fosse temperato a questa gentile sorella della bellezza? Meno che potè fece entrar donne ne'suoi dipinti, e se pure di necessità era forzato a porvene, non sapeva, il più delle volte, trasfondere in esse la voluttà del sorriso, le carezzevoli eleganze e le ineffabili armonie dell'affetto, di cui la donna è regina. Ove il Mantegna supera molti anche dei valenti contemporanei, è nelle estremità, che trattò veramente da maestro, togliendole con rara intelligenza dal naturale, e acconciandole con opportune differenze ai varii caratteri.

Così fosse egualmente vero nelle drapperie, che possono spesso appuntarsi di convenzionali. Il Lomazzo ci narra, come egli traesse le pieghe dei panni da modellini vestiti di carta bagnata o di tela inamidita. Se ciò fosse, non sarebbe difficile il dar ragione perchè i suoi panneggiamenti sieno tanto spesso così secchi ed angolosi, o, per raggentilire la frase colle parole del Vasari, *crudetti e sottili.* Le pieghe tolte da così fatti modelli non potranno mai apparire naturali come quelle che vestono l'uomo vivo. Potranno forse acconciarsi al partito preconcetto nella mente dell'autore, procurare larga piazza di luce sud una figura; ma conformarsi a bellezza verosimile, difficilmente. Pur troppo questo detestabile sistema prese vigore quando la grande arte italiana rovinò sino a diventar decoratrice. — Quelle menti vigorose di Michelangelo e del Correggio, siccome furono i primi a trascinar la pittura fuori delle vie corrette, così i primi pur furono ad adottare, se non precisamente questa maniera di pieghe, una che per gran parte la somigliava. Dopo, tutti s'affaticarono come meglio sapeano a camminare sull'orme di que' due, e quali informi masse, piuttosto simili a scogli che a drapperie, facessero uscir dal pennello, tutti sappiamo anche troppo.

Ove talvolta il Mantegna si manifesta disegnatore senza menda, è nelle incisioni, alcune delle quali per correzione, purezza e fin anche grazia, agguagliano quelle dello stesso Raimondi. Che trovare di più castigato e di più gentile (nel solo contorno però) del Cristo portato alla tomba, della Deposizione di Croce, concetti di cui lo stesso Urbinate si valse; e ne avete prova in quel disegno (1) che mi sta dappresso, ove il Gesù deposto sul sepolcro fu dal giovinetto d'Urbino, copiato con diligenza maravigliosa dall'incisione del Mantegna, e copiato senza dubbio colla intenzione di valersene (come in fatto se ne valse) per la tavola insigne di consimile soggetto, che ora è gemma inestimabile della Galleria Borghese a Roma.

Ma del disegno del Mantegna abbastanza; ora parliamo del suo colorito, che specialmente nei dipinti della sua età migliore, è succoso, robusto, intonatissimo, quanto quello dei migliori Veneti d'allora. Nelle prime opere s'attiene ad un sistema di tingere sbiadato, debole, e quasi monocromato; effetto del lungo studio posto sui gessi de' marmi antichi, o più forse dell' abitudine, non da lui solo seguita, di disegnare le intere storie sopra modelletti di creta o di cera, senza far mai abbozzi dipinti. Il Mengs crede che per la medesima ragione anche Raffaello tenesse i panneggiamenti e le figure sulla prima linea del quadro, senza alcuna differenza di toni fra loro, come fossero d'un sol colore. Il nostro Mantegna non si dipartì da questa maniera finchè vide i Bellini; ma allorchè l'esempio di que' cari artisti gli provò quanto allettamento venga all'occhio ed all'animo da un bel colorito, si diede anch'egli a studiarlo con tutte le forze sue. Infatti, nelle due storie del martirio di s. Cristoforo agli Eremitani di Padova, condotte appunto quando egli legossi d'amicizia

(1) Questo prezioso disegno sta alli numeri 1 e 15 della cornice XXIII della scuola d'Estetica, ed è uno dei più squisiti prodotti della mano ancor giovanile di Raffaello.

e di parentela coi ricordati maestri veneti, disvelò una vigoria di tavolozza da pochi raggiunta. In alcune di quelle teste pare scorra il sangue sotto la cute; e gli accessorii sono toccati con mirabile verità e diligenza. Non arrivò per altro mai l'impasto, la freschezza, la varietà de' toni del miglior fra i Bellini, Giovanni, il quale, in simili prerogative del pennello, non ebbe forse rivali nell'età sua.

Non è difficile accorgersi come il nostro artista più avesse l'abitudine di dipingere in fresco che in olio. Le carni specialmente delle donne e dei putti, condotte in quest'ultima maniera, spesso colora troppo brune, e nelle ombre manca sovente di trasparenza ed anche di giustezza nella tinta locale. Difetto opposto presentano le sue tempere, troppo di frequente o fiacche o stonate. Al paro di quasi tutt' i frescanti, quando colorisce ad olio, dà un po' nel monotono, nel pesante e nel fosco. Nei freschi urta assai di rado in tali mancamenti; e quindi è solo sugl' intonachi che dobbiamo giudicare la perizia del suo colorire.

Nel chiaroscuro fu del pari assai dotto pei tempi suoi. Non parlo dei quadri primi, a' quali, in questa parte, possono apporsi mende parecchie; parlo de' suoi più tardi, nei quali, se non è sempre felice nel trovare l'effetto delle masse, appalesa nondimeno molta cognizione del fermarsi e dello sfuggir della luce. Può dirsi di lui ciò che pure può attestarsi di molti de' suoi illustri contemporanei: conobbe e trattò da maestro il partito speciale d'ogni figura; quello generale della composizione, o non intese, o non seppe usare gli artificii valevoli a dargli spiccatezza. Ogni cosa è chiaroscurata in modo come se dovesse star da sè sola nel quadro; non mostra cioè nessuna dipendenza dalla luce e dal colore delle sue vicine. Spesso rinserrò un po' troppo i lumi, a fine di trovare nella tavolozza mezzi di produrre con precisione squisita ogni più minuta parte. Anche questo rimprovero cessa però dal meritarlo e

nelle più volte ricordate storie di s. Cristoforo agli Eremitani, e nei freschi di Mantova. Chi guarda a quei soli dipinti dà ragione al Lomazzo, il quale scrive che *il Mantegna si applicò ad un lume pronto e minuto, ma graziato armonicamente e con somma melodia riflessato.* Tale merito spicca principalmente nelle drapperie, nelle cui falde fa, con rara finezza ed industria, riverberare i lumi ribattuti dai seni, e sullo stringersi dei seni stessi digrada i lumi via via, con tanta ingegnosa intelligenza delle girate, che innamora i men teneri della severa accuratezza.

La parte in cui fu veramente sommo, e non ebbe chi il superasse neppure nelle più splendide epoche del cinquecento, fu la prospettiva, scienza che conosceva profondamente in ogni più riposto segreto, sicchè a ragione scrisse il più volte citato Lomazzo = *essere il Mantegna stato il primo che in tale arte abbia aperti gli occhi, perchè comprese che la pittura senza questa è nulla.* = Se ascoltiamo anzi il citato autore, pare che il Mantegna avesse lasciato un pregevolissimo scritto intorno a ciò; scritto che si smarrì insieme a quelli di due pittori Lombardi di quella età, Vincenzo Foppa e Bernardo Zenale.

Il Mantegna fu il primo, forse, a saper applicare con senno la scienza prospettica alle varie posizioni e ai movimenti del corpo umano. Gli altri suoi contemporanei si' valgono della prospettiva per isfoggiare in magnifiche architetture e digradare case ed uomini secondo regola; ma così poco poi mostrano di conoscere le varie apparenze d'essa nelle differenti movenze dell'uomo, che negli scorti danno spesso in errori gravi. — L'acuta mente del Mantegna vide più là; vide che senza sottomettere alle norme di prospettiva anche la figura umana era difficile che le varie sue parti si conformassero alle apparenze del vero; vide che, per giungere a ciò, era forza saper dare ragione d'ogni voltarsi e di ogni scortar delle

membra; nè potersi far questo senza venire aiutati dalle più sicure cognizioni di prospettiva. Pari diligenza usa anche pegli accessorii, sicchè rende con minuta ma dottissima attenzione le grossezze, le profondità, lo scorto d'ogni oggetto, per quanto piccolo o di poco rilievo.

Se fu per altro dottissimo nella lineare, nol fu egualmente nella prospettiva aerea, che al pari di quasi tutt' i pittori di quell' età curò meno di tutto il resto. È raro che le sue figure lontane, degradate matematicamente colla più scrupolosa scala prospettica, mostrino quelle ombre incerte e quei lumi foschi, o, a meglio dire, il tono locale, che nel sito ove fingono esser poste, dovrebbero pur appalesare. È raro che gli oggetti dieno apparenza di staccarsi l'uno dall'altro, come se per mezzo spaziasse l'aria. Tutto vi è particolareggiato anche in distanza, colla diligenza e la precisione delle parti vicine; tutto vi serba la medesima forza, il medesimo valore di chiaroscuro. Quindi le masse intrarotte essendo da cento effettini di riflessi e di lumeggiamenti, accettabili solo nel primo piano dei quadri, nuocono considerevolmente alla verità della scena.

Se il Mantegna si mostrò valente nella prospettiva lineare, nol fu certo meno nelle invenzioni architettoniche, che in gran copia e con variato sfarzo ci presenta ne' suoi dipinti. Ben lontano dal manifestare in queste uno stile timido e secco, appalesa feconda grandiosità, così di linee che di pennello. A tal chè, nell'arte dei fondi è maestro sopra tutti, anche sopra Raffaello medesimo. Per la qual cosa io vi raccomando, o Giovani, di studiar in lui la scienza del disporre i campi, e del contrastarne le linee, giacchè avrete eccellente una guida per condurvi ad osservare sul vero tale parte importantissima.

Nella invenzione e nella composizione fu, come in tutto il resto, dottissimo fino, si potrebbe dire, alla pedanteria. Ove prevale è ne' soggetti storici, mitologici ed allegorici, a questi portato e per indole e per educazione; giacchè alle ricer-

che archeologiche e storiche avea dato gran cura nella prima sua età. Chi vuol sapere quanto egli nella invenzione potesse, osservi i due quadri allegorici che ne ha Parigi, ovvero le incisioni del trionfo di Cesare, e lo scorgerà compositore vario, erudito, ingegnosissimo. V'è tutto l'uomo là dentro; l'uomo che gode mostrare quanto sapesse congiungere la sottigliezza all'erudizione. Si guardi invece un quadro sacro del Mantegna, e la composizione, quantunque severa, si scorgerà sovente mancare di temperanza, di raccoglimento, ed apparire quindi slegata e fredda. Con l'anima non molto temperata all'affetto, cresciuto fra studi austeri, proclive a cercare col fuscellino ogni occasione per farsi conoscere abilissimo in tutto quanto chiedeva dottrina varia, acume d'intelletto e perizia vasta dei più difficili problemi prospettici, non è a maravigliare se qualche volta perde di vista il soggetto principale per non accarezzare che gli accessorii di quello; se per manifestare sicurezza nello scorto, ed attirar su ciò l'attenzione, usa molti artificii, in cui l'arte non è mai nascosta; se va in cerca d'affettati contrasti, se troppo affaldella sulle vesti e fettuccie e nastri; troppo straccarica di ornamenti, gli abiti e le armature; se profonde a sazietà i drappelloni di verdura, e le rabescate stoffe sul campo. Per amor del vero devesi dire che questi appunti non meritano i più volte ricordati due spartimenti di s. Cristoforo agli Eremitani di Padova, ma, come già notai, que' due dipinti sono *una vera anomalia nella carriera pittorica del Mantegna.*

Nè di certo la dotta ma non calorosa anima sua, valeva ad improntare quanto bastasse, nei volti e negli atti, il multiforme movimento delle passioni, senza che di frequente vi si intravedesse peccato di difetto o di eccesso. Ed in vero, due differenze notabilissime scorgonsi d'ordinario nelle sue teste, per quanto spetta all'espressione. In quelle cavate dal naturale, in cui avea vaghezza di colorire ogni minuzia, leggesi, di-

rei quasi, lo stupore e la noia che si stampano sul volto di coloro che durano immobili lunghe ore per farsi ritrarre. V' ha nei ritratti del Mantegna (che di ritratti riempì tutte le sue storie) una verità ed una scienza maravigliosa, ma il soffio di vita, la parola, l'anima, in somma, vi manca. Bisogna credere che egli non pensasse come il sommo Leonardo, il quale mentre ritraeva la bellissima Lisa del Giocondo, voleva vi fosse chi nella stanza cantasse e suonasse, a fine che nel volto dell'avvenente donna brillasse l'allegria e la gaiezza che egli desiderava trasfondere sulla tela. Di fatto ella è viva, ella parla quella bella Lisa ; e a ragione fu detta la più mirabile testa che si chiuda nel Louvre, tuttochè ricchissimo di stupendi dipinti. — Il Mantegna così freddo nei ritratti, esagera poi stranamente la passione nelle teste ideali, forse perchè sentendo l'anima poco disposta alle delicate vibrazioni dell'affetto, correva in eccessi per tema di apparire insignificante. Specialmente nelle persone atteggiate al dolore dà spesso in contorcimenti troppo lontani da verità, abbassando più del bisogno gli angoli della bocca, allargando e contraendo di soverchio gli occhi, le ciglia e le narici. Qualche volta mi pare anche in questa parte si affissasse nelle opere di Donatello, il quale, per dir vero, cade spesso nella esagerazione quando si propone di commuovere il cuore. — Il Mantegna non sentì quanto bisognava il carattere biblico e cristiano, e questa fu certo più colpa dei metodi di educazione e degli esemplari da lui seguiti, che non di un'anima sprovveduta intieramente di poesia. Dico ciò, perchè ove potè dimenticarsi e lo Squarcione, e Donatello, e le statue, valse anch'egli a raggiungere, quasi al paro degli artisti fiorentini ed umbri, i soavi tipi tradizionali del Salvatore, della Vergine e dei Santi. Non consiglierei per altro chi si sentisse chiamato a riprodurre i fatti insigni dei due testamenti, a pigliarsi per guida il Mantegna. Invece egli fermi lo sguardo (come ho già detto più volte) sui capi-lavori

di Giotto, dell'Angelico, del Perugino, del Francia, di Raffaello nelle tavole sue prime, e sentirà, per non so quale assimilazione, direi quasi magnetica, il pensiero proprio collegarsi al pensiero di quegli uomini sommi, e le ispirazioni loro penetrare in sè stesso; di guisa che per sceverare la parte pratica dell'arte dalla spirituale, apprezzare la esattezza delle linee, la perfezione del colorito, gli sarà d'uopo di matura riflessione, sì fattamente il sentimento uscente da que' dipinti si farà signore di ogni più severa esigenza scientifica. Per contrario, quando osserverà la maggior parte delle opere del Mantegna, le vedrà non altro essere che il prodotto d'un ingegno, il quale considerava la dottrina tecnica dell'arte, non altrimenti come un mezzo, ma come un fine; di un ingegno che valendosi di squisiti magisteri, tentava combinare gl' infiniti processi di lei; d'una mente, in una parola, che di rado prende fiamma dal cuore, ma invece sottilmente cerca di sfoggiare in trovati difficili, od in composizioni allegoriche, rappresentate da erudita, più che da intelligibile mitologia.

Nè sia da sorprendersi, se col cuore, dirò così, meno artistico di molti fra i grandi dipintori dell'età sua, potè conseguire lode pari ad essi, e, presso i contemporanei, anche maggiore. Due cause, a mio parere, contribuirono a ciò. Prima di tutto la pendenza dei tempi, i quali professavano una specie d' idolatria ad ogni artista che si fosse proposto a modello le grandezze lasciateci dal genio greco e latino. La potente scoperta di quel secolo, la stampa, col più diffondere i classici di Grecia e di Roma, poco noti prima, indi il tanto dissotterrarsi di statue e marmi antichi, furono le vere cagioni di ciò. Un artista dotto nelle antichità, e delle antichità imitatore, saliva allora in moda prestissimo. Ed infatti il Mantegna cominciò ad avere grande rinomanza, quando dipinse in Mantova i trionfi di Giulio Cesare; soggetto acconcio a spiegare la molta erudizione archeologica che, pe' suoi tempi, egli possede-

va, e la inclinazione sua a ricopiare dagli antichi marmi. La seconda causa che giovò a renderlo notissimo e lodatissimo fu, secondo ch' io penso, la popolarità da lui acquistata per mezzo del bulino, che uno de'primi trattò con valore veramente mirabile, considerando all'età in cui visse. In un'epoca in cui, e pei difficili viaggi, e per le comunicazioni lentissime fra paese e paese, i lumi potevano così scarsamente diffondersi e le produzioni dello ingegno, come la fama degli autori, doveano spesso per anni ed anni rimanersi serrate nelle brevi cerchie de' singoli municipii, l' invenzione di un abile pittore moltiplicata per centinaia di copie, era acconcia ad ingenerare una specie di entusiasmo, che facilmente persuadeva gli spiriti a credere ancor più valente di quello fosse in fatto l'autore di tanto miracolo. L' incisione allora era per la pittura ciò che fu la stampa pegli scritti ; chi faceva uscire da' torchi un libro, se anche mediocre, additavasi come intelletto singolare ; chi incideva le proprie composizioni si metteva al di sopra di qualunque pennello illustre. Per certo Raffaello fu il primo artista del famoso suo secolo, ma crediamo noi che così presto sarebbe salito in tanto nome universalmente, senza le belle incisioni di Marcantonio che lo fecero conoscere da per tutto ? Il Durero fu un grande ingegno, ma senza i suoi numerosi intagli in legno ed in rame, avrebbe chiusa la sua fama entro ai paesi tedeschi, nè avrebbe destato così vivo entusiasmo in Italia.

Non tacciamo un'ultima causa che dovette valere a rendere più estesa là, d' altra parte, ben giusta rinomanza del nostro pittore. Si amicò molti dotti, o conversando di continuo seco loro, o riproducendo le loro immagini in tavola o sugl' intonachi ; ed essi que' dotti, educati alla letteratura piacentiera dell'antica Roma imperiale, avvezzi all' adulazione nelle anticamere dei potenti, ricambiarono la dimestichezza e la cortesia di lui con lodi fuor d'ogni misura. Sono

di quelle cose che veggonsi accadere anche oggidì; ma per fortuna più scarsamente, o almeno manco efficacemente, perchè l'opinion pubblica è meno docile che un tempo a lasciarsi guidare il giudizio dalle ciancie di chi scrive, senza avere a guida le severe analisi della critica.

Per dar qualche saggio del modo sgangherato con cui i sapienti, lisciati dal Mantegna, lo incensavano coi poco dignitosi turiboli, dirò che Felice Feliciano, per esempio, in riconoscenza di averlo avuto a compagno in molte delle sue peregrinazioni, gli dedicò il suo libro sulle antiche lapidi, e a dirittura lo chiama *principe, unico nume e cometa dei pittori.* Giovanni Vitezio Ungherese, vescovo di Cinquechiese, per ringraziare il nostro artefice di un ritratto ch'ebbe in dono da lui, gli consacra la seconda delle sue Elegie latine; e fra mille smaccate adulazioni, gli dice nient'altro, che *Mercurio creollo di stirpe divina, e che sovrasta di molto gli antichi per ingegno e per arte.* — Matteo Bosso, canonico di Verona, abate della badia di Fiesole, e scrittore a'suoi giorni celebratissimo, a cui il Mantegna avea donato un quadro, lo chiama in certe sue lettere *quegli che conseguì la maggior gloria del secolo.* Il poeta Battista Spagnuoli, detto il Mantovano, in alcuni suoi versi latini, enfaticamente lo apostrofa, esclamando — *Tu decoro dell' Italia nostra, gloria del secolo;* e poi con matti encomii lo pone al di sopra di Parrasio, di Apelle e di Protogene, superiorità facile a provarsi, dappoichè di quegli insigni antichi non più ci rimane un segno. Spinge poi a tanto la sfrontatezza, che per rilevare il merito del Mantegna *nello scolpire anche il marmo, lo chiama*, niente altro che, *emulatore di Lisippo, di Fidia, di Policleto!!!* Che più restava a dire di Raffaello e di alcuni altri contemporanei, tanto superiori al Mantegna?

Or qualche cosa de' suoi scolari, e delle influenze ch'egli ebbe sull'arte de' contemporanei e de' susseguenti. Lasciò scrit-

to il Vasari che fu maestro al Montagna, allo Speranza, al Veruzio. Ma quando si osservano attentamente le opere di Bartolomeo Montagna, in particolare le ultime, si ravvisa essere egli ligio allo stile de' Bellini. Gio. Speranza, pur di Vicenza, parmi debba noverarsi piuttosto fra gl' imitatori dello Squarcione che non fra quelli del Mantegna, tanto s'attiene a quel secco stile. Ed intorno al Veruzio, se mai, come pretese il Lanzi in una sua nota dell'ultima edizione, è lo stesso che soscrivesi in alcuni dipinti *Franciscus Verlus de Vicetia*, anzichè al sistema del Mantegna, sembrami inclinato a quello dei veneti pennelli a questo coevi (1).

Portando dunque a conclusione queste quali che siensi considerazioni intorno al Mantegna, può dirsi ch'egli non ebbe la mistica ispirazione, il cristiano sentire di Lorenzo dei Credi e del Pinturicchio, il savio comporre del Perugino e il soffio inspirato delle sue teste, la bellezza nei panni e nelle movenze del Ghirlandajo, la freschezza nel tingere dei Bellini, la onda conoscenza dei tipi tradizionali, e la finezza del sentimento di Francesco Francia, la inarrivabile squisitezza nel ritrarre il vero del Vinci; ma più di tutti questi sommi contemporanei fu dotto nel disegno, appunto perchè la scienza prospettica applicò con istupenda accortezza ad ogni parte che a chiamato ad effigiare. — Li avrebbe eguagliati e superati fors' anche nelle altre doti della pittura, se non gli fosro falliti, celeste raggio, la grazia e l'affetto. Ma egli, come uasi tutti gl' ingegni profondi ed acuti, tante cose potea col nsiero, nessuna col sentimento. Lo stile suo è sempre aurамente castigato, e la sua maniera potrà forse condurre a alche convenzione, ma non ai deliramenti del barocco, per-

(1) Credo che il Lanzi errasse, e che questo *Verusio* del Vasari sia l Vitrulio, che lasciò il suo nome sopra un mediocrissimo dipinto posse- dall' Accademia veneta di Belle Arti, e che rappresenta un' Allegoria. In quest' opera poi non v'è segno che rammenti la scuola del Mantegna.

chè ogni segno uscito dalla sua mano, quantunque all'occhio sgradevole, è raro non sia appurato al crogiolo della ragione. — Accortosi che non riusciva ad arrivare la grazia, innamorò delle difficoltà, e le sfidò da vigoroso che sa di poterle vincere; sicchè vedi in lui chi cerca a bella posta le astruserie scientifiche per mostrarsi valente a superarle. Un suo dipinto potrebbe paragonarsi a quelle musiche che dagl'intelligenti sono chiamate dotte, ma che non c'infondono mai un palpito di commozione. Mente geometrica, appaga l'intelletto, al cuore scende di rado. Cercatore passionato della forma, poche volte seppe sagrificarne le ingegnose minuzie all' impeto dell' idea; forse perchè all' idea raramente era fiamma l'affetto. — Ingegno penetrativo, avrebbesi potuto a lui applicare il detto che Michelangelo male a proposito appose all' Urbinate, *essere egli una prova di quanto possa fare lo studio profondo.*

Parmi in brevi parole sia lecito dire di lui, ch'egli sapeva tutto quanto puossi nella pittura apprendere colla meditazione; nulla di quello che, nè maestri, nè modelli, nè studii varranno mai ad insegnare; intendo dire quella indefinibile potenza, quella scintilla maravigliosa, che aiutata da forti studii, presto s'avviva in fiamma divina, scintilla che fece operar miracoli allo scalpello di Fidia, ed ai pennelli del Vinci e del Sanzio; che spinse l' ira generosa dell' Allighieri a valersi della più unificatrice delle forze, la religione, per tuonare ai re ed ai popoli, un aspro ma santo vero; che infiammò Torquato misero a cantare il sacro conquisto, anche fra le abbiettezze di corrotta corte; che lanciò ad ardite fantasie la musa del Ferrarese, inspirò gl' inni al Manzoni, l' Ildegonda a Grossi; quel nume arcano ch' è in pochi sempre, e senza il cui soprannaturale impulso, l'arte si converte in aridume di scienza, e la scienza non giunge, sublime suo segno, il vero parlante l'affetto.

Il Mantegna guadagnò col suo vasto sapere l'ammirazio-

ne anche degli artisti contemporanei, sicchè pare che dinanzi a quella sua dottrina colossale ammutisse l'invidia degli emuli, cosa rara sempre, e fra gli artisti poi, oserei quasi dire senza esempio. — Valga a prova la seguente terzina che, in mezzo a molte altre in sua lode, ci lasciò Giovanni Santi padre di Raffaello nel suo rozzo poema:

In summa quel che molti altri intellecti,
Nella pittura excelsa han dimostrato,
Riluce in lui cum sui termin perfecti.

Da questa ammirazione senza limiti dovea venirne, e ne venne, che il Mantegna esercitasse colle sue opere una grande influenza su molti degli artisti contemporanei e su quelli venuti tosto dopo di lui.

Non può dirsi ch'egli desse avviamento ad una scuola propria come il suo maestro lo Squarcione, ma formò all'arte i suoi due figli Lodovico e Francesco, i quali finirono, dopo la morte di lui, le opere ch'egli lasciava incompiute; poi Carlo, detto appunto dal Mantegna, perchè visse lunghi anni suo aiuto, e continuò la sua scientifica maniera in Genova, e finalmente Antonio della Corna Cremonese, che sullo stile d'Andrea atteggiò sempre il pennello.

Son questi pochi i soli veri scolari che egli ebbe, e non gli altri che vedemmo dal Vasari nominati; ma infiniti furono poi i pittori d'allora che meditarono sulle opere sue per impararne la dottrina profonda. I Veronesi in particolare ne trassero grande profitto, e in principalità il Carotto, il Monsignori, Nicolò Giolfino e Girolamo dai Libri. I due primi specialmente furono ligii alle sue massime per anni parecchi, poi allargarono lo stile su più moderne maniere, sempre però tenendo l'animo rivolto alla mantegnesca severità della forma.

Se il Mantegna molto apprese, segnatamente nel colorito,

dai cognati, Gentile e Giovanni Bellini, molto pure ad essi insegnò, per quanto riguarda a correttezza di forme e al getto de'panni. — E molto nelle pitture di Andrea studiò anche Leonardo, il quale forse da'freschi, allora tanto celebrati, di Mantova, imparò quella squisita finezza di modellare le parti, che lo fece immortale. Se ciò può essere revocato in dubbio, considerando che Leonardo era già grandissimo artista quando fu in grado di vedere le pitture del Mantegna, è però indubitato che tentò imitarne la maniera di schizzare a penna. Raffrontando i disegni del Vinci condotti di questa maniera con quelli del Mantegna, vi si scorge un grande ravvicinamento; v'è quasi lo stesso modo fermo e continuo di contorno, lo stesso andamento obliquo di tratti, da sinistra a destra, e quella medesima accuratezza di delineare precise le estremità.

Fu detto da molti, i quali, per certo, non tennero abbastanza conto delle date, che avesse Andrea insegnata la pittura al Correggio; ma altri pur mostrando impossibile questo fatto, perchè il Correggio aveva soli dieci anni allorchè il Mantegna morì, sostennero che l'Allegri molto avesse studiato nelle sue opere, e scorgono già palesemente lo stile mantégnesco nella tavola detta del sant'Antonio nella galleria di Dresda. Confesso di non poter soscrivere a tale sentenza, imperocchè quando raccosto una tavola anche delle men secche di Andrea al dipinto testè nominato, non so scorgere tracce di simile sognata derivazione di maniera. Che se il Correggio fu valente nello scorto quanto il Mantegna, non è altrimenti una buona ragione codesta per inferirne, che simile abilità imparasse dal maestro padovano. Nell'epoca in cui fiorì il Correggio, la prospettiva era così avanzata, che nessun buon pittore ignorava l'arte del sotto in su.

Che se la storia e la critica rendono assai contestabile la influenza del Mantegna sull'Allegri, l'una e l'altra ci vengono innanzi dimostrando, come dall'insigne Padovano molto pro-

fittasse Raffaello. — Già vedemmo quanta stima, e quasi potrebbe dirsi ammirazione, risentisse Giovanni Santi padre all'Urbinate verso del Mantegna. — È dunque assai naturale che sin da quando nel prodigioso giovinetto cominciarono a svolgersi le prime inclinazioni all'arte, gli trasfondesse codesto suo entusiasmo per quel pittore, e gli desse a studiare le incisioni di lui, allora salite in gran voga.

Che che ne sia di ciò, è indubitato aver Raffaello negli anni suoi primi posto grandissimo studio sopra le incisioni del Mantegna, e ne è documento certa rigida nettezza di contorno ne' suoi disegni, certo squadrato ed angoloso nei panni, che se ritrae del peruginesco, cammina però sulle più dotte massime del Mantegna. — Ma la prova maggiore come il Sanzio prediligesse il ritrarre dalle cose mantegnesche ce la porge il disegno giovanile che di quel sommo possede quest' Accademia, e del quale già vi toccai a pag. 436.

Per così fatti ingegnosi studii sul pittore padovano, Raffaello seppe talvolta accostarsi di tal guisa, anche nell'età sua più florida, alle migliori opere di lui, che facilmente le ultime di questo potrebbero talvolta confondersi con alcune della seconda maniera di quello. Per esempio, i due dipinti allegorici di Andrea che stanno al Louvre si terrebbero in molte parti lavorati da Raffaello quando colorava il quadro di Galleria Borghese o la Madonna del Velo, ora a Parigi.

In Germania l' influenza, se non dei dipinti, almeno delle incisioni del Mantegna, si manifesta ancora più decisamente. I due più grandi maestri di quella regione, i quali colà vi formarono due celebri scuole nel secolo decimosesto, cioè Alberto Durero e Giovanni Holbein, di certo assai ne profittarono. Il primo ne' suoi più giovani anni copiò maestrevolmente, colla penna, due fra i più celebri intagli del Mantegna, vale a dire il Baccanale con Sileno, e il combattimento

dei Mostri Marini (1). In età più tarda si giovò, al par di Raffaello, di qualche figura del Deposto di croce, per introdurla in una sua Crocefissione. Il secondo imitò quasi servilmente alcuni concetti delle incisioni mantegnesche, in parecchi suoi egregi disegni che stanno a Basilea.

Finalmente molto valsero le architetture e gli ornamenti di maniera antica che il Mantegna introdusse con belle invenzioni nelle sue opere, a diffonderne per tutto il gusto e l'amore. Nel qual fatto converrà senza dubbio chiunque ponga attenzione a quello che in tal genere fecero, tosto dopo di lui, gli architetti e gli artisti ornamentali, in tutta la Lombardia, in Venezia, in Padova, in Verona, a Mantova, a Ferrara.

(1) I due disegni col monogramma di Durero e l'anno 1494 si trovano nella raccolta dell' Arciduca Carlo in Vienna.

BIBLIOGRAFIA.

P. Selvatico. — *Francesco Squarcione, studii storico-critici.* — Padova 1839, in 8.vo, con tre incisioni.

Id. — *Sopra un dipinto del Mantegna nella Galleria Scarpa, alla Motta del Friuli.* — Padova 1839, in 8.vo, con incisione.

Vasari. — *Vita d' Andrea Mantegna con note e commentario di Pietro Selvatico.* — Firenze 1849, in 8.vo. (Fa parte del volume VI della Raccolta Artistica del Le Monnier).

G. F. Waagen. — *Ueber Leben, Wirken und Werke der Maler Andrea Mantegna und Luca Signorelli.* (Fa parte dell' *Historisches Taschenbuch von Friederich von Raumer* —, *Dritte folge, Erster Jahrgang.* — Lipsia 1850, in 8.vo).

Ridolfi. — *Vita del Mantegna.* (Nel primo volume delle *Maraviglie dell'arte*, seconda edizione. — Padova 1834).

DECIMASETTIMA LEZIONE.

Sulle cause che portarono a simultanea grandezza le scuole di pittura italiane, e sulla origine e lo svolgimento della scuola veneta sino a Giovanni Bellini.

Per quanto i mutamenti tecnici portati alla pittura, e ch' io tentai di lumeggiare parlando di Piero dalla Francesca, del Masaccio, del Mantegna, servano a spiegare il veloce suo progredire nel secolo decimoquinto, e il totale abbandono dei sistemi tradizionali, che pur giungendo ad avvivare i più elevati sentimenti dell'animo, non valevano a perfettamente esprimere le forme del vero; è però un fatto che occupando intensamente il pensiero, lo riempie di maraviglia, il veder sorgere simultaneamente tante scuole di pittura in Italia, e tutte per diverso cammino, ma congenere intendimento, salire a grandezza, di cui noi, nepoti, abbiamo da secoli perduto il secreto, in particolare, di quei metodi tecnici che giovano a far meglio spiccare il rilievo dei corpi, e le robuste armonie del chiaroscuro. Quale la causa vera di questo slancio che riempì tutta la penisola di capo-lavori? — Molti letterati, che pur trattarono sulla storia dell' arte, colti da così tremenda interrogazione, stimarono cavarsi dalle stoppie, cacciando innanzi, siccome l'Achille degli argomenti, la benigna guardatura dell'italo cielo, i monti, i laghi, i ruscelli, i fiori, i prati, e per ultimo il sole.

Ed è vero, certe condizioni di clima e di suolo valgono senza dubbio a dare all' ingegno dispostezza maggiore; ma che non sieno state, nè sieno bastevoli ad infondere una così simultanea ed energica forza agl' intelletti, da far sì che numerosi si congiungano a sollevare a massimo splendore una disciplina, in un determinato numero d' anni, lo prova lo scadimento misero cui soggiacque la pittura italiana dopo la metà del secolo decimosesto. Altre cause dunque contribuirono alla notata universale prosperità dell' arte, prima d'allora. E per rinvenirle codeste cause non v' ha che indagare i fatti i quali meglio influirono sugli ordini intellettivi e sociali.

Ora a questi fatti ponendo attenzione, si veggono tutti, siccome fiumi al mare, correre uniti ad un segno, e colla sintesi loro, dar vita, e forza, e sublimità a tutte le arti, e più forse a quella de' pennelli. Primo di tutti è da considerarsi l'avviamento universale degli animi a religione, con giunto al bisogno, del pari universale, di veder le immagini che la ridestavano, vestirsi di quel carattere di verità e di naturalezza a cui miravano i semplici costumi e le popolari istituzioni d'allora, scevere d'ogni compassata ritenutezza, e ignare di quella elegante simulazione, allettamento a'consorzii, ma nemiche alle schiette virtù, che posero dopo in maschera uomini, cose, sentimenti, parola. Non poteva tornar sommamente difficile all'artista rappresentare giuste le passioni e gli affetti, quando nessuno si studiava, come nei secoli posteriori, di falsarli, di nasconderli o di coprirli di scorza straniera: quando la collera scoppiava per le vie, la carità s' infiammava nella chiesa, la vendetta e il coraggio bollivano nelle riotte delle fazioni, e nelle guerricciuole fra terra e terra; a dir breve quando la volontà si manifestava aperta, energica, solenne, nè si celava, com'ora di spesso, sotto i mendaci sorrisi di basse ambizioni.

Chiamati i più fra gli artisti, anche nel secolo decimoquinto, a lavorare per la propagazione della fede, non avrebbero

per altro potuto rinfuocarla viva negli animi colle secche maniere tradizionali delle età precedenti, e perchè le lettere e i lumi cresciuti aveano fatto sentire il desiderio che fosse più allettevole e più vera l'arte, e perchè il popolo uscito dalla cerchia jeratica prefissata fino allora dalla maestà della Chiesa, avea mestieri di verità verosimili, anche per salire sino all' *idea* delle misteriose ed incomprensibili. Per ciò quel tanto favore in cui salì a que'giorni la prospettiva e il ritratto, i due soli mezzi per dare ai dipinti l'efficacia della popolarità racchiusa allora nei sensi allettati dalla bellezza del vero, anzichè nei sentimenti destati dal simbolo. E valga questo a confutazione di coloro che stimano possa tornare efficace sugli animi un'arte difettiva di lingua popolare, comprensibile a tutti. Finchè colle idee di una società già spenta, vorremo rinfiammato il sentire della vivente, faremo dell'arte una lettera morta od un indovinello, o la convertiremo in un tema di archeologia buono ai dotti che sono sì rari, e di solito invulnerabili a commozione; noioso, e quindi inutile, pegl'ignoranti che non sanno, ma sentono.

Le tendenze del popolo, e la prospettiva unita al ritratto, penetrati come elementi dominatori della pittura, molto ajutarono i modi dello insegnarla; sicchè contemporaneamente formaronsi ne' varii Stati d'Italia scuole, nelle quali i magisteri dell'arte si dimostravano per le vie del vero, le sole che potessero allora destar simpatie, accendere gli animi d'entusiasmo. Educati di tal guisa gli artisti, non poteano che riuscire valenti nella via che si prefiggevano, imperocchè è fatto incrollabile, cui vi prego, o Giovani, di tener fissa la mente, che data una certa potenza nell' ingegno dell'uomo, ciò che serve a farlo durevolmente sommo, non è il *genio innato*, nume infingardo che vorrebbe rapir la lode senza fatica, ma la educazione eccellente e la perseverante volontà ad attuarne gl' insegnamenti ricevutine.

Affinchè però tanti intelletti bene allevati potessero mani-

festarsi valenti, voleansi frequenti e vaste le occasioni; nè queste mancavano, che anzi così numerose erano, da rendere scarse al lavoro le braccia. Da per tutto ove si elevavano monumenti religiosi (e in quel tempo ogni città non solo, ma anche ogni terricciuola ne alzava di nuovi e magnifici) facea mestieri vi fosse l'opera del pittore per decorarli. Non v'era oratorio, non cappella, non santuario, in cui il pennello non venisse chiamato ad effigiarvi sacre istorie. Lo esterno delle chiese, gl' interni chiostri de' monasteri, gli altari tutti, bramavansi arricchiti dai migliori prodotti dell' ingegno pittorico. Laonde le commissioni di tal genere pioveano da tutte parti all'artista copiose e vastissime, e quindi gli offrivano mezzo di estrinsecare la feconda potenza del ben educato suo genio.

E tanto impulso non veniva altrimenti dal capriccioso mecenate, che per isfoggio di sfarzosa opulenza allogasse snervanti sensualità; non dai principi che volessero effigiati gli eroi della loro stirpe o le vittorie loro: veniva dall'associazione, legata non già dal pensiero dell'odierno mercantilismo, ma dalle due forze morali che più onorano l'umanità quando essa ne sente vigoroso lo sprone, l' amore, cioè, del paese natio, e l' idea religiosa. I Municipii formati da cittadini zelanti del patrio decoro; le confraternite sacre e laiche unite da quella sublime parola ch' è insieme veicolo di alte virtù, stimolo a carità, eroismo di sacrifizii, la gloria del Signore; ecco i mecenati dell'epoca di cui discorro, ecco le vere potenze che levarono l'arte ad un'altezza, neppur immaginata dagli egoismi del giorno, e nè anche, ch' è peggio, desiderata.

Ma lasciamo così tristi considerazioni, che ora non sono se non d' inutile mestizia ai pochi animi solitarii i quali non credono chiusa nel corso de' cambii la poesia della vita, e guardiamo invece ad un altro fatto che prova come l'arte fosse allora, non solo la interprete del sentimento universale, ma an-

che di quello particolare ad ogni paese; nè per questo perdesse importanza o pregio. Bello è quindi l'osservare come nelle diverse provincie d'Italia (perchè all'Italia ora limito il mio discorso) essa battesse differenti sentieri a seconda delle circostanze naturali od acquisite, da cui era dominato lo spirito delle popolazioni.

In Roma ed in Firenze, ad esempio, ove le tradizioni dell'antichità classica non poteano essere spente mai intieramente, perchè ricordate dai ruderi etruschi e romani, di cui il paese è cosparso, l'arte sino da' suoi primordii si mantenne grave, seria, corretta come le lettere ed il linguaggio, fiera come le lotte del popolo, di rado allietata da quella serena festevolezza che idoleggia l'allegro ornamento anche nei prodotti della fantasia.

L'Umbria, tutta pia, tutta infiammata da religiose leggende, la pittura avviò all'espressione devota e serafica.

Milano colle terre suggette, austera sempre, condusse l'arte al forte ombrare ed alle fosche rappresentazioni, senza che valesse a serenarla Leonardo colle grazie del suo inimitabile pennello.

Padova accigliatamente dotta, tutta rivolta alla severità della scienza, volle pittura che più sull'erudizione si ergesse, che non sulle carezzevoli voluttà dell'affetto; quindi incuorò l'erudita secchezza dello Squarcione, e plaudì al Mantegna, più quando si mostrò imitatore e riproduttor dell'antico, che non allora che si fece seguace del lieto stile dei Bellini.

Ma Venezia, invece, la città delle feste e delle tripudiate gaiezze, lo emporio allora delle merci mondiali; Venezia, sposa dell'Adriatico e dominatrice dei mari; Venezia, ch'avea dato imperatori a Costantinopoli e re a Cipro, principi alla Dalmazia, al Peloponneso, a Creta; Venezia, che ricettava a'suoi focolari inviolabili i papi supplichevoli; Venezia, di cui i monarchi voleano essere cittadini, i cittadini sdegnavano la por-

pora dei monarchi; Venezia, a cui il Petrarca ed il Bessarione legavano gli avanzi delle lettere greche e latine, salvate dal naufragio della barbarie; Venezia, che repubblica in mezzo all' Europa feudale, serviva di scudo alla cristianità, minacciata dalla scimitarra del Mussulmano; Venezia, che piantava il leone di s. Marco sulle mura di Tolemaide, d' Ascalona, di Tiro; Venezia, che sulle fortunate navi trasportava in servigio dell' Occidente i profumi, i tessuti e le droghe d' Oriente, insieme alle reliquie dell'ellenica grandezza; Venezia, che imponeva rispetto ai forti, e guadagnava le simpatie dell' Europa e dell' Asia colla ingegnosa politica, colle cumulate ricchezze, colle feste, coll'armi; questa Venezia, dico, voleva arti consone al brioso suo vivere; arti che rivelassero sì la pietà del suo popolo, ma ne dicessero la gaia festosità, la serena gioia, l'amor de' piaceri, la cortesia conversevole; arti che manifestassero i misteri del cielo accerchiati da quanto aveavi di più allettevole sulla terra; arti che rappresentassero quell'onda incessante di genti varie per costumi, per lingua, per abbigliamenti, che circolavano entro alla sua piazza e pe' suoi canali; arti in fine che mostrassero al vivace suo popolo, come ella era fatta allora il centro dei più grandi commerci del mondo, e perciò fantasmagorica immagine di quanto eravi mai di più ricco, di più svariato, di più abbagliante.

Da ciò quindi quelle pendenze dei veneti pennelli (subito ch'ebbero abbandonate le immobili tradizioni bisantine) ad idoleggiare le pompe e le apparenze, e quanto potesse aver relazione coll'ornamento. Ecco di conseguenza l'abilità de' veneziani maestri a sfoggiare in colori armonici, vaghi, svariatissimi: ecco di conseguenza quell'amore, spesso intemperante, di pingere gli usi e gli abiti del traricco Oriente: ecco quella mira, appena percettibile nel quattrocento, diventata idea madre nel cinquecento, indi conversa in delirio nella età più corrotta, di ripensare i concetti attraverso il colore; e quindi

di ridurre spesso la pittura un problema di colorito e di effetti abbaglianti, anzichè manifestazione di un' alta idea e di un segno castigato valevole a dimostrarla.

Questa è la scuola di cui oggi, o Giovani, comincierò a tenervi discorso, per continuarlo in alcune delle Lezioni successive, nè già colla presunzione di farvela conoscere in modo degno dei molti suoi meriti, chè questa sarebbe impresa maggiore delle mie forze, ma per adombrarvene, come meglio saprò, la storia e il carattere.

Spero che da questo esame ne risulterà, non essere i principali maestri di codesta scuola, che sono quelli fioriti dal finire del quartodecimo ai primi quarant'anni del susseguente secolo, degni soltanto di studio pel succoso lor colorito, come dicono tanti, ma anche pel buon disegno, imperciocchè confido di poter abbastanza farvi dimostro, come i migliori dipinti di Giovanni Bellini, del Carpaccio e sopra tutto di Cima da Conegliano, non meritano ammirazione unicamente per l'armonioso digradare delle tinte, si ben anco pel savio contorno, sebbene, è vero, non sempre appurato dalle grazie corrette dei Fiorentini.

S' io qui dovessi svolgere la storia dei veneti pittori, anzichè quella della cittadina pittura, avrei obbligo di rintracciar nelle cronache una non indifferente serie d' Apelli, i quali nell'epoche più barbare pur adoperarono, come a Dio piace, il pennello. Ma questa sarebbe doppiamente inutile fatica ; imperocchè nulla giova a voi il conoscere date e nomi d'artisti, quando mancano le opere, e se pure queste ancor sussistessero, non c'importa tener dietro al cammino d'un'arte barbara, che, più ch'altro, meritava nome di meschino mestiere. Venezia, come tutto il resto d' Italia, avea prima del trecento miserabili impiastricciatori che ne coprivano le muraglie delle chiese, perchè la società ancor rozza voleva allora rivestire di numerose opere il santuario, senza curarsi che riuscissero condot-

te secondo le norme del naturale. Quelle per certo non possono da noi esser guardate come arte meritevole di lunga considerazione, perchè la potenza creatrice è colà estinta dalla inflessibile tradizione, e la facoltà di riprodurre il naturale non può dirsi che fosse peranco imparata; tanto dal naturale que' dipinti sono lontani. A noi dunque poco monta se o no Venezia avesse, tosto dopo il mille, un *Teofane* venuto di Costantinopoli che vi teneva scuola di disegno, se un *mastro Giovanni*, un *Filippo*, uno *Scutario* intorno alla metà del secolo dodicesimo vi adoperassero il pennello. Tali nozioni possono tornar profittevoli forse agli eruditi; a noi no, che non degli artisti individui, ma dell'arte rintracciamo la storia. E per rinvenirla giusta e vera in Venezia, bisogna affisar l'occhio nelle varie sorgenti da cui ella attinse.

Le relazioni molteplici che nel medio evo Venezia tenea coll' Oriente, e specialmente colla sua corrotta metropoli Bisanzio, furono la prepotente cagione perchè numerosi venissero di là gli artefici, così di pittura che di mosaico, a fine di ornarne le chiese. Troviamo nelle cronache più vetuste ricordati nomi greci che furono chiamati nel sesto secolo a coprir di mosaici le chiese di Grado e di Torcello. Un' altra colonia più rinomata ebbe invito dal doge Domenico Selvo, verso la fine dell'undecimo secolo, di decorar nello stesso modo la basilica di s. Marco; e meno di cinquant'anni dopo, quando nel 1204 i Crociati presero Costantinopoli, altra colonia di que' Parrasii discese in Venezia ad arricchirla dei lor prodotti, di cui i principali veggonsi ancora in quelle storie che specialmente ricoprono le cupoline dell' atrio di san Marco. Il Cicognara adopera tutta la sua fiorita eloquenza per volerci provare, che in tali opere dovea pur esserci la mano di maestri italiani; ma tutto il nobile e nazionale suo sforzo conduce a nulla; giacchè quando pure tutti fossero stati figli d' Italia que' mosaicisti, non è per altro men vero che il siste-

ma loro è pretto ligio quello barbaro dei bisantini; a talchè mantenne fra le bisantine miserie la veneta scuola per lunga età. Quindi è che le influenze orientali duravano salde in essa, quando già Firenze e Roma e Padova aveano, per opera dell'immortale Giotto, rotte le funi del barbarismo, ed avviata l'arte ad una sublime elevatezza di sentimenti.

Allorchè il sommo Fiorentino ed i discepoli suoi dipingevano que' freschi mirabili, di cui a ragione Padova va superba: quando l'Avanzi, molt'anni dopo la morte di Giotto, cominciava a manifestare tanta verità d'espressione e di colore, i veneti pennelli stavansi ancora impigliati nelle imperite linee insegnate loro da quelli di Bisanzio, sicchè il mastro Paolo ed i suoi figli Luca e Giovanni, che nel 1345 dipingevano la coperta della Palla d'oro che ancor vedesi negli ufficii dell'amministrazione in s. Marco, manifestavanó le ignoranti secchezze dell'arte orientale. E del pari le manifestava quel *Nicolò Semitecolo*, del cui ingegno meschino abbiamo qui ed in Padova parecchi saggi; e *Stefano* pievano di sant'Agnese, che nel 1383 dipingeva, colle aride diligenze dei Bisantini, quella coronazione della Vergine che è centro all'ancona posta al N. 16 della saletta degli antichi. Meglio di costoro mostrossi un *Lorenzo Veneto* che operava verso il finire del secolo decimoquarto. Ma se guardate alle opere che di lui questa Accademia conserva, vedrete chiaro che tutto il miglioramento si chiude nelle pieghe assai ragionevoli, e nel colorito, un po' men lontano del naturale, che non quello dei predecessori.

Bisogna credere che queste tradizioni bisantine avessero messo ben profonda radice in Venezia, se con dolorosa sorpresa le vediamo continuare, anche quando la insigne scuola di Giotto venne a dar saggi del suo valore entro alle lagune. Guariento padovano, un de' migliori discepoli che Giotto avesse, fu nel 1365 chiamato dalla Repubblica per dipingere

un vasto fresco nella sala del Maggior Consiglio, su quella parete medesima che fu due secoli dopo coperta dal troppo famoso Paradiso del Tintoretto. — Il soggetto condotto dal Guariento, di cui ora miseri avanzi soltanto serbansi sotto il tintorettesco dipinto, manifestava altamente il carattere ad un tempo religioso e patriottico, che la Repubblica veneta voleva imprimere alle arti belle. Al di sopra del tribunale ove sedev il doge vedeasi rappresentato il Cristo, che posava una corona d'oro sulla testa della Vergine circondata da festoso corte di cherubini e di serafini. Al disotto erano scritti questi quattro versi che si dicono composti da Dante :

L'amor che mosse già l' eterno Padre
Per figlia aver di sua deità trina,
Costei che fu del Figlio suo poi madre,
Dell'universo qui la fa regina.

A simbolo della fraternità che dovea fra i cittadini regnare senatori bramarono in seguito, che il pittore ponesse, sopra una delle porte, s. Antonio e s. Paolo eremiti, che dividano il pane dato loro da un corvo. Raccontano anco gli scrittori delle cose venete che Guariento dipingesse quella stessa sala la guerra di Spoleti ed altre istorie, le quali in progresso vennero rinnovate in tela dai pittori de' sec seguenti.

Se dobbiam giudicare del merito di queste ora per opere, dal Cristo in croce che del Guariento conserva sano, dipinto che per finezza ed espressione agguaglia le cose di Giotto, abbiamo ben ragione di mover sorpresa gli esempii del padovano maestro nulla ammigliorassero la veneta pittura. Eppure ella si rimase meschina e languida al sorgere de' *Muranesi*, i quali sono veramente i primi abbiano scossa la vecchia ruggine bisantina, l'arte port

non ad una spirituale direzione, ma ad una ragionevole maniera di ritrarre il naturale. Questa scuola, spigliatasi affatto dalle orientali grettezze, sembra per altro prendesse, se non la ispirazione, almeno le maniere tecniche dal pennello delle oltremontane, in particolare da quelle delle Fiandre, di Norimberga e di Augusta. Quando si raffrontano le opere arcaiche dei citati paesi, con quelle di *Antonio* e *Giovanni da Murano*, e degli stessi ultimi *Vivarini*, vi si scorge molta, non dirò rassomiglianza, ma accostamento. Nè di ciò devesi fare le maraviglie, chè Venezia allora, centro ai commerci e alle ricchezze di tutto il mondo, accoglieva avidamente i dipinti fiamminghi e tedeschi, che le venivano dalle frequentissime comunicazioni col settentrione dell' Europa (1). Questa tendenza a seguitare i modi de' Fiamminghi, pare cominciasse quando Giovanni di Brugges, il perfezionatore della pittura ad olio, inviò alcuni suoi dipinti a Venezia, che si conservavano ancora nel secolo decimosesto. Essa vi fu poi raffermata da Hemmlinck, scolaro di questo sommo, il quale avea inviato qui parecchie delle sue opere. Sul cominciare del secolo decimoquinto vennero qui pure portati altri dipinti egregi di un *Gherardo di Gand*, d'un *Liviano d' Anversa*, di *Ouwater*, di *Patanier*, di *Boss*, di *Gherardo d' Harlem* e d'altri molti. Così fatto stile piacque cotanto in Venezia che prese desiderio a qualcuno de' suoi artisti di recarsi nelle Fiandre a studiarlo. Ve n'ebbe uno, *Giacomo Barberini*, che dopo aver tanto viaggiato in Germania e ne' Paesi Bassi, imparò così ben la maniera dei maestri da lui colà conosciuti, che tornato in patria die' fuori opere, le quali sovente si confondevano con quelle de' fiamminghi e tedeschi coloritori. Un altro nominato *Giacometto*, si consecrò principalmente alla imitazione delle miniature e ad altri lavori di piccola dimensione, che Hemmlinck ed i suoi compaesani

(1) Vedi la nota a pag. 427-28 di questo volume.

Digitized by Google

ci aveano lasciate; e la fama ch'egli ne guadagnò dovette essere ben grande, se l'anonimo pubblicato dal Morelli, si sta dubbioso sulla preferenza da darsi a lui piuttosto che a' suoi esemplari.

Se io badassi alla collera di certi scrittori d' arte, non dovrei neppur toccare di un tal fatto, perch' essi nel sentire solamente accennare, che le scuole italiane furono talvolta imitatrici delle straniere, gridano all'eresia, e dichiarano nemico della patria il temerario che tanto osa di pronunciare, come se potesse essere permesso falsare la storia per accarezzare nazionali vanaglorie, o potesse tornar di vergogna ad una nazione l' aver tentato di far proprio il buono delle altre.

Del resto, questo fu tutt'altro che un progredimento pari a quello che allora andavano facendo altre scuole italiane, e in particolare le toscane, perchè se i pittori fiamminghi forse prevalevano pel brio del colorito, e pei modi tecnici del pennello, erano agl'Italiani d'assai inferiori nella spiritualità delle invenzioni, nella espressione devota, e soprattutto nel buon disegno. In queste essenzialissime parti della pittura, anche i migliori fiamminghi di quell'età non possono a gran pezza reggere al paragone del B. Angelico, di Benozzo Gozzoli, di Lorenzo de' Credi, di Antonio Pollajuolo, del Masaccio, di fra Filippo Lippi. Quanto avrebbero meglio avvisato i maestri veneziani di porre in questi sommi lo studio, che non nei fiamminghi d' allora, pretti naturalisti quasi tutti, ad eccezione dell' Hemmelinck, i quali non seppero elevarsi mai alla serena idealità degl'Italiani! Ma Venezia a que'dì poco conosceva l'Italia, e, meno di tutte le altre sue parti, Toscana, mentre i frequenti commerci della Repubblica colla trafficante Germania e co' Paesi Bassi, rendeva ai pittori più facile lo studiare nei dipinti di quelle terre, che non in quelli della restante patria.

Digitized by Google

Questa impronta, ch'io chiamerei germano-fiamminga, si fa evidentemente palese nei *Vivarini* di Murano, artisti di pregevole pennello, i quali se le trasfusero di generazione in generazione, come un'eredità di famiglia. Senza addentrarmi qui a dissipare tutte le tenebre che avvolgono l'origine di questa scuola solitaria, basta intanto denotare, come le maniere ed i tipi si manifestino differentissimi dalle tradizioni bisantine e si raccostino a certi dipinti oltramontani della stessa epoca, nei quali dominano ancora proporzioni secche e forme angolose, commiste ad un colorito tutto freschezza. Ma, anche fatta astrazione dalle prove che può fornire l'analogia, una se ne trova più diretta nella frequente menzione che vien fatta dalle memorie autografe e dalle epigrafi de'quadri di un *Giovanni d'Alemagna*, come collaboratore di Antonio Vivarini. Il quale Giovanni, operando verso il 1445, allorchè perdette questo primo compagno de' suoi lavori, si unì al fratello di lui Bartolomeo, di cui numerosi dipinti ci restano.

Di queste opere condotte dai Vivarini in consorteria col Tedesco una grandissima ne abbiamo in quest'Accademia nella sala degli antichi colla epigrafe *Johannes Alemanus et Antonius de Murano*, opera commendevole, più per diligenza di pennello, che non per buon disegno e vivo colorito; ma che rivela però lo stile tedesco, più assai dell'altra nella stessa sala, in cui son figurati i Dottori della Chiesa e moltissimi santi ed angeli. Questa ultima tavola, che fu condotta da due, *Giovanni ed Antonio da Murano*, manifesta chiaramente come i Muranesi pittori, pur molto traendo dalle maniere contemporanee de' Tedeschi, sapessero meritar lode d'originalità. Ciò vien provato ancor meglio dalle preziose ancone che stanno sui tre altari di gotico intaglio, in una separata cappella a s. Zaccaria, lavoro accuratissimo degli stessi *Gio. e Antonio da Murano*, i quali vi trasfusero ammirevole serenità

di colore; e nelle proporzioni poi, nel costume, nelle teste (soavi e graziose spesso) quel tenero stile che fu principale dote di *Gentile da Fabriano*, sotto cui probabilmente questi due studiarono, allorchè egli qui venne per dipingere nel Palazzo Ducale, come fra breve dirò.

Il più antico forse, di questa scuola muranese, e che potrebbe dirsene quasi il fondatore, fu un *Andrea da Murano*, di cui qualche reliquia conserva quest'Accademia, negli avanzi d'una grande ancona che stava un tempo nella sagrestia di s. Pietro Martire a Murano. Sono due santi, un s. Sebastiano ed un s. Pietro Martire, figure secche, ma di quella magra e contorta secchezza che non accenna nè a timida mano, nè a casto concetto, ma solo rivela quel faticoso studio del naturale che urta in esagerazioni; vizio comune ai Tedeschi di quell'età. Da questo Andrea avranno forse imparato nei loro prim' anni quel Giovanni ed Antonio che testè nominai, sebbene abbiano diversa maniera. Senza dubbio s'istruirono sotto di lui Bartolomeo e Luigi Vivarini, i due più rinomati, se non i migliori pennelli della scuola muranese. Bartolomeo manca di scelta nei tipi delle teste, affalda troppo angolose le pieghe, cerca di soverchio in queste gli accidenti anzichè il buon partito; nelle carni riproduce, con arida diligenza, le piccole rughe e le vene. Così dà in minuzie, perde l'effetto delle masse, quindi non raggiunge il rilievo. Ma a compenso manifesta spesso colorito vigoroso e verità nelle teste. Le prime opere sue sono a tempera e vanno coperte da una solida vernice, secondo l'uso dell'età; le ultime ad olio, sendo egli stato verosimilmente un di coloro che appresero simile metodo da Antonello da Messina allorchè portossi a Venezia. Fra le prime, può servir d'esemplare quell'ancona colle figure su campo d'oro, che qui conserviamo nella sala degli antichi, in cui la Madonna merita in particolare molta lode per gentile malinconia nella testa e per buone pieghe.

Delle sue pitture ad olio è bel saggio il s. Agostino a' santi Gio. e Paolo colla data 1473, dipinto che per lusso di angoli e pel fitto pieghettare delle drapperie, pare consultato sull'opere più secche del Mantegna, sebbene gli sia molto inferiore per corretto disegno. Il colorito però n'è vivace, robusto, e se ne fossero meno spezzate le masse, men aspri i passaggi, sarebbe degno di maggior fama.

Ebbe nome di buon artista anche *Luigi Vivarini*, che forse era parente del nominato, e di certo attinse ai medesimi insegnamenti, tuttochè si manifesti men robusto coloritore e disegnatore caricato, secco, scorretto; accusa che non meriterebbe se fosse l'autore di que' due santi (s. Lorenzo e santo Antonio Abate) che fiancheggiano la porta guidante alla nostra sala degli antichi, opere che gli vengono attribuite, ma che non possono esser sue, perchè colui che dipinse l'ancona conservata in una delle palladiane, colla iscrizione *Aluvixe Vivarin* 1480, non era di certo in grado di colorare le due stupende figure testè citate, le quali manifestano un fare deciso e robusto, e di lunga mano superiore a quello, non già solo di Luigi Vivarini, ma di tutt'i seguaci di quell'arida scuola.

Poche altre pitture, oltre le accennate, ci restano di Luigi per le chiese di Venezia, e tutte di scarso merito. Ma le opere in cui è da presumersi egli manifestasse quanto valeva, andarono miseramente perdute per l'incendio del Palazzo Ducale accaduto nel 1577. Figuravano, al dir del Vasari, Ottone figlio di Federico Barbarossa che si offeriva al Papa ed ai Veneziani di portarsi a tentare la pace fra loro e suo padre. Poi lo stesso Ottone, che ottenutala, si partiva, licenziato sulla fede. Indi Ottone dinanzi al padre in atto di trattare la detta pace. Intorno a questi dipinti conservasi nel pubblico Archivio di questa città un documento singolare che vale in qualche modo a chiarirci in quale grado di stima fosse te-

nuto il pittore dai patrizii allora governanti Venezia (1). È questa un'esortazione del nostro Luigi diretta al Doge ed alla Signoria nel luglio 1488, colla quale si offre senza nessuna

(1) Eccolo questo documento quale mi venne favorito in copia, anni sono, dalla gentilezza del sig. Rawdon Brown, erudito inglese che da molto tempo viene illustrando con dotte pubblicazioni la storia di questa bella città, da lui scelta a dimora. Egli si abbia per tale sua cortesia i miei sinceri ringraziamenti.

(*da c.ᵉ 168. t.° del Reg.° Notatorio 1481-89. del Collegio.*)

1488. *Julii.*

SERENISSIMO PRINCIPE ET EXCELLENTISSIMA SIGNORIA.

Essendo io Alvise Vivarin da Muran fidelissimo servitor de la vostra Serenità et de questo Ill.mo Stado, desideroxo da bon tempo in qua demostrar qualche operation del exercitio mio de la pintura et far che la Sublimità Vostra per experientia vedi et cognosci ch' el continuo studio et diligentia per me adhibita non è reusia in vano ma in honore et laude de questa inclita cità come devoto me offerisco, senza algun premio nè pagamento de la fatica ch' Io ponerò cum la propria persona, de far sopra de me uno teller, zoe depenzerlo in la salla de gran conseio nel modo che lavorano al presente li do fradellj Belinj, nè per la pintura del dicto teler al presente dimando altro salvo chel teller de tella et la spexa di colori cum la spexa di garzoni qualli mi attenderano segondo segond. (sic) *ch'hano i ditti Bellinj. — Quando veramente io averò perfetto la opera, alora remeterò liberamente al judicio e ben plazido de la Vostra Ser.tà che per la benignita sua la se degni provederme dè quel premio justo, honesto et conveniente che la cognoscerà per la sapientia sua meritar lopera, la qual Io andarò poi continuando spero con universal satisfaction de la Vostra Serenità, et de tuto questo excellentissimo Dominio a la gratia de la qual humilmente me ricomando.*

1488. *Die* 29. *Julij.*

Infrascripti Domini Consiliarij admiserunt soprascriptam oblationem magistrii et pictoris egregij Aloysij Vivarino de Muriano et ita jubent viris nobilibus provisoribus Salis illam executioni mittere debeant preparari facendo eidem tellarium in loco ubi extat pictura Pisani (*) *atque providendo de famulis et coloribus juxta predictam oblationem.*

CONSILIARII.

Ser Lucas Mauro.
Marcus Bollani.
Melchior Trevisanus.
Andreus Quirinus.
Thomas Lippomanus.

(*) Questo Pisani dev' essere Vittore Pisanello, che sappiamo essere stato scelto dal Senato a dipingere nella sala del Maggior Consiglio alcune macchinose storie.

mercede, salvo il rimborso delle spese per tela e colori, di condurre un lavoro nelle Sale del Maggior Consiglio, pari in grandezza a quelli che dipingevano allora in quel sito i due Bellini, Gentile e Giovanni, del cui favore e fortuna si vede, se badiamo alla scritta, come il buon uomo fosse alquanto invidiosetto. È chiaro che quegli il quale offre i proprii servigi non chiamato, e li offre senza chieder premio, in confronto di coloro a cui la Repubblica dava grosse somme, non poteva esser tenuto per un grand'uomo. E ciò si fa ancor più manifesto, quando si legge sotto quella istanza, dettata nel modo più umile, un decreto dei consiglieri del Doge che facoltizzava i Provveditori del sale (magistratura edilizia, cui debito era provvedere alle grandi opere pubbliche) ad accettar la obblazione, ma solo per incaricar questo gramo chiedente a ridipingere quelle storie già lavorate dal Pisanello, che per caso eransi guaste. — Difatto, quando si voglia raffrontare quale corra sconfinata distanza fra l'arido e sgraziato stile di questo Vivarini e quello sì elegante, sì casto, sì ricco di succoso colore e di savio disegno, di cui offerivano allora stupendi saggi i due Bellini, non si può non dar piena ragione a que' magistrati, i quali, quasi a titolo di carità, destinavano questo Luigi a rinfrescar l'opera sciupata di un valente pennello.

Prima di passar oltre è poi necessario ch'io avverta, come alcuni storici dell'arte distinguano *due Vivarini* coll'omonimo di Luigi; uno d'essi reputando di molto predecessore a quello di cui testè parlai. Appoggiano la lor congettura sopra un quadro in tela che sta nella sagrestia de' ss. Gio. e Paolo, figurante Cristo che porta la croce, nel quale leggesi la epigrafe *Alvise Vivarini* 1414, data troppo lontana dagli anni in cui l'altro Luigi operava, per tenerlo lavoro dello stesso pittore. Ma basta dare anche una rapida occhiata a quella inscrizione, per vedere come sia impostura di moderna mano,

la quale ricoperse spietatamente anche tutto il dipinto, sic chè ora non vi appare più traccia dell' originale pennello.

Sulle insecchite maniere dei Vivarini camminarono e *Jaco bello Fiore* che, come ben dice Girolamo Zanetti nel suo ec cellente libro della Pittura Veneziana, rimase fra i secchi di segnatori e fra i coloritori più languidi; e frate *Franceso da Negroponte*, che in s. Francesco della Vigna lasciò un ancona con varii santi, in cui le teste son ben dipinte, m le figure aride, le estremità cadaveriche; e *Michele Gian bono*, buon pittore, ma di certo miglior mosaicista, che nel cappella dei Mascoli nella Marciana, contesse que' diligen mosaici che ancor si vedono; e per ultimo *Carlo Crivel* che quasi nulla operò in patria, portato dalle circostanze ne l'Umbria, ove a Fabriano, a Metellica, a Gubbio dipinse n merose ancone ora raccolte in parte nella Galleria Rinucci a Firenze, e nella Pinacoteca di Milano: dipinture invero c di molto superano, a parer mio, il merito delle vivarinesc per freschezza di colorito, per finezza di pennello, per se tita espressione di teste. Peccato che questo abile quattroce tista fosse nel novero di coloro, che stimavano allora gr pregio delle pitture la materiale ricchezza degli ornamen Tutt' i suoi Santi, tutte le sue Madonne portano manti r bescati a ribocco di fogliami d'oro in rilievo, benissimo l vorati se vuolsi, diligentissimi, ma che nuocono all'armon colla stemperata ridondanza de'fregi. Forse il Crivelli que mal vezzo imparò da un artista di cui pare che ne' suoi gliori anni fosse discepolo, *Gentile da Fabriano*, anch' t prodigo d' oro nei soavi dipinti suoi: quel Gentile da Fab no a cui questa città deve riconoscenza ed ammirazione p petua, perchè fu il primo educatore d' una delle più insi scuole del mondo, e la più grande che avesse Venezia, la linesca.

Chiamato qui nel 1420 dalla Signoria per dipingervi

cune storie nel Palazzo Ducale vi destò la simpatia più viva, non solamente fra gli artisti, ma anche fra le famiglie patrizie, e nello stesso Senato, che per onorarne lo ingegno gli accordò un ducato d'oro per giorno, col privilegio di portar l'abito di senatore. Di tutte le vaste opere sue, che si vollero ricompensare con munificenza sì rara, ora più non rimane vestigio; ma prima che fossero dal fuoco distrutte, per esser poi surrogate dall' altre dei grandi maestri che fiorirono nel secolo decimosesto, erano state per più d'un secolo soggetto d'ammirazione e di emulazione fra gli artisti nazionali, avvezzi a venerare nell'immortale Fabrianese il fondatore della insigne scuola dei Bellini. — A conoscere la ingenua maniera di questo leggiadro artista, conviene, più che in altri luoghi, portarsi a Firenze, per vedervi in quell' Accademia una stupenda sua tavola, figurante la sacra Famiglia. Venezia però, fino a pochi anni sono, un' altra ne serbava nella Galleria Craglietto che potea dirsi il suo capo d' opera. Rappresentava l' adorazione de' Magi, scena popolosa di svariate figure, di ricchi abbigliamenti, d' animali, di accessorii d'ogni sorta, dipinti con una vaghezza ed una freschezza veramente ammirevoli. Questo caro dipinto passò da poco in Inghilterra, fortunata posseditrice d' infiniti capolavori italiani, dalla nostra avarizia o non curanza scambiati coll' oro dei britanni commerci.

Jacopo Bellini fu il primo allievo che il Fabrianese si avesse; ma, quasi più nulla rimanendo di lui, non c' è dato sapere quanto degl' insegnamenti dell' umbro pittore sapesse profittare. Que' due ritratti del Petrarca e di madonna Laura che n' ha la Galleria Manfrin son così impiastricciati dal ristauro, che d'originale resta poco più che la tavola. La stessa sorte misera toccò pure ad una Madonna col putto che ne abbiamo qui all' Accademia. Ma se del pennello di Jacopo non ci è dato più giudicare, possiamo per altro ammirare ancora

la scienza della sua matita e la sua perizia prospettica nel libro dei disegni originali, che, preziosa reliquia, conserva ancora e custodisce con amorosa gelosia il sig. Mantovani qui di Venezia. Sono per lo più magnifici casamenti tirati di prospettiva, e popolosi di figurine gentili, che non presentano d'ordinario un dato soggetto. Taluno ve n'ha però che accenna a sacro tema e dove le figure si manifestano ben pensate e ben disegnate, come nei migliori artisti di quella fortunata età.

Ma la gloria più bella di Jacopo egli la deve all'istruzione artistica da lui largita ai due figli suoi Gentile e Giovanni, pittori di tale un merito, da bastar soli a dar rinomanza ad una scuola.

Gentile, ch'ebbe dal padre codesto nome, per commemorare l'amicizia e la riconoscenza ch'egli sentiva verso il suo maestro, quel valente da Fabriano, da me sopra nominato, si dedicò più del fratello calorosamente alle cose di prospettiva ed alle scene popolose, e in questi rami toccò un punto che forse pochi raggiunsero anche da poi. — A questa si grande perizia nella prospettiva educavalo prima il padre, poi Girolamo Malatini, che di tale arte teneva scuola pubblica allora in Venezia. Natura non fu a Gentile larga di que' doni insigni di cui favorì il fratello Giovanni; ma siccome quella era una età in cui i maestri sapevano drizzar il volo degli allievi entro all'aria in cui potevano tenersi meglio librati, così il padre lo avviò a farsi valente nelle scene di gran campo e di piccole figure, per cui Gentile avea propensione particolare. Non è però che negli anni primi non fosse aiuto al padre e al fratello anche in quell'opere in cui la figura primeggia. Jacopo, cui erasi nel 1452 allogata la decorazione della cappella del Santo in Padova, ove stavano da poco deposte le ossa del gran capitano della Repubblica Erasmo da Narni detto il Gattamelata, si fece compagni all'impresa i due figli e con essi vi con-

fusse vaste opere, ora pur troppo perdute. Quivi i Bellini ebbero il plauso di Andrea Mantegna, il quale si strinse ad essi d'amicizia e in seguito, come ho già detto in altre Lezioni, di parentela, con gran dolore di Francesco Squarcione, maestro del Mantegna, il quale, geloso della bellinesca scuola, rammaricavasi di vedersi rapito il prediletto allievo.

Morto il padre, i due fratelli vissero sempre congiunti d'affetto, ma diversi per tendenze artistiche. Giovanni battè quella gran via, di cui parlerò nella ventura Lezione, Gentile si dedicò a popolose scene, ove gli fosse aperto il campo di far valere la sua abilità nelle prospettive, e nelle varie e brillanti foggie di abiti di cui Venezia allora offriva tanti modelli. Ma quando nel 1479 Maometto II, sultano di Costantinopoli, inviò un oratore a Venezia per chiedere alla Signoria che gli si mandasse un buon pittore, questa gli spedì con apposita nave Gentile, il quale giunto colà, v'ebbe la più cortese accoglienza. Innamorato com'egli era delle cose antiche, disegnava nel tempo che non doveva dipingere pel Sultano, tutt'i bassirilievi della colonna Teodosiana, disegni che, conservati ora dall'Accademia di Parigi, vennero due volte incisi.

È tradizione che avendo pel barbaro imperatore dipinta una testa di san Giovanni Battista, che figuravasi troncata sur un piatto, allorchè la mostrò al committente, questi, pur lodandone la diligenza, ne censurò il collo troppo lungo per un decapitato, giacchè egli, intendentissimo di teste tagliate, sapeva che quando il capo di un uomo è mozzato dalla mannaia, il collo gli si raccorcia di subito. Per provare che la critica non era avventata, fe' sull' istante venire uno schiavo in sua presenza, e comandò che gli venisse reciso il capo ; il che essendosi tosto eseguito, ne pigliò il povero pittore un tale spavento, per tema che in qualche momento di malumore il Turco volesse rinnovar su lui l'esperienza, che subito subito corse a far baule, e domandò licenza di tornarsene alla sua dolce Ve-

nezia. — Il Sultano infatti gli accordò la grazia, e siccome era rimasto contentissimo dell'opera di lui, lo colmò d'oro e lo creò cavaliere, dandogli lettere onorevolissime intese a ringraziare la Repubblica d'avergli concesso tant'uomo.

Tornato in patria Gentile, lietissimo senza dubbio d'esser fuori dell'ugne di quel Turco, troppo amico delle evidenti dimostrazioni anatomiche, intraprese un vastissimo lavoro per la Signoria nel Palazzo Ducale, o piuttosto lo continuò, perchè l'avea cominciato prima della partenza. Consisteva quest in sei grandi storie in cui venivano rappresentati avvenimen gloriosi della Repubblica, e paci, e combattimenti, e trionf nell'epoche famose di Federico Barbarossa. Il Ridolfi ce ne co servò la descrizione, ora inutile a ricordare, perchè il fuoc distrusse anche queste opere, siccome quelle del suo fratell Giovanni, del Vivarini, del Pisanello e del Carpaccio.

Ma ad attestare la valentia di Gentile ci restano però quest' Accademia grandiose tele, in cui egli dipinse i mirac operatisi per mezzo d'un frammento del legno della vera C ce. Queste tre insigni pitture adornavano un tempo le della confraternita di san Giovanni Evangelista. La più d della vostra meditazione, o Giovani, è sicuramente quel cui è rappresentato il voto fatto alla santa Croce da J Salis nel giorno di san Marco, in cui era portata in process ne per la piazza la reliquia che se ne custodiva dalla confr ternita di san Giovanni. — In essa tela volle Gentile figur insieme alla sacra funzione, quanto era di più splendido le sante festività venete, e quindi tutt' i magistrati rives gli abiti che loro si convenivano quando entravano nelle di solennità della patria. Sicchè in questo dipinto può raccolto tutto quello che v' ha di più importante nelle fo del vestire veneziano sulla fine del secolo decimoquinto v' ha di più : con quella sovrana perizia che avea Gentile le cose di prospettiva, rappresentò la piazza di san Ma

qual era nel 1496, epoca in cui fu condotto il lavoro. Colà dunque scorgesi il prospetto della basilica sfarzosamente dorato, colà le procuratie vecchie senza il secondo piano; il posto delle nuove e della libreria pieno d'irregolari edificii senza legge, nè ordine; il sito della torre dell'orologio ancor non eretta, sebbene dican le cronache che nel 1492 fosse alzata, e in luogo di quel classico prospetto del patriarcale palazzo, una modesta gotica abitazione, coronata di merli, la quale sarebbe pur meglio durasse ancora, non foss'altro perchè rimanesse senza macchia la fama d'un ingegno, a cui non la volontà e la mente fallirono, sì ben la fortuna, la quale forzollo (duro supplizio) ad alzare egli stesso quella ch'egli altamente dichiarava la men buona delle sue creazioni.

Per vedere quanto Gentile fosse industre nei concetti architettonici, ed abilissimo a rappresentarli in prospettiva, guardate anche al danneggiato dipinto che sta nella seconda delle sale nuove al N. 17, dipinto che pur facea parte delle storie di s. Giovanni Evangelista. È difficile rinvenire maggiore ingegno d'invenzione e perizia di mano ad eseguirla. Ma questa insigne abilità nelle prospettive non è poi la uguale nelle figure, tuttochè egli le tenesse quasi sempre di piccola dimensione. Le sue teste son vere, anche ben caratterizzate e disegnate, specialmente se di profilo; il colore giusto, senza essere gran fatto brillante, ma le pieghe son aride e male scelte; gl'insiemi di sovente magri, ovvero soverchiamente lunghi. Quando poi deve accostarsi alle dimensioni del vero, allora urta in iscorrezioni importabili. E ne dà irrecusabile prova, quel san Lorenzo Giustiniani fra due cherici, dipinto a tempra or posseduto da quest'Accademia. Senza dire delle aridezze del segno, torna disaggradevole scorgere tanta diligenza di pennello prodigata in particolare nei due cherici, i quali poi manifestano pur troppo ogni lor parte fuori d'insieme, e teste, e braccia, e mani. Ciò che v'ha di veramente ammirabile è la testa del

Santo, la quale appalesa il sapere che le altre parti non hanno di certo. Ma fatta astrazione dai pregi come dalle colpe di questa tela, essa è per voi preziosa per ciò che spetta alla tecnica del pennello. Imperciocchè la testa del Santo, che non è finita, si mostra disposta a chiaroscuro con ombre e mezze tinte freddissime, le quali nettamente annunciano come l'artista volesse ricoprirla a velature colorate, come allor costumavasi. Essa è a tempera, al paro del restante dell'opera, ma verosimilmente dovea essere finita ad olio, e in qualunque modo a vernici, giacchè non mi avvenne mai di vedere una tempera degli antichi maestri, che non fosse consolidata da vigorosa vernice.

Altra bella fatica di Gentile, e forse la migliore che gli uscisse dal pennello, è la gran tela che ora si conserva a Milano nella pinacoteca di Brera. Rappresenta il popolo di Alessandria che ascolta una predica di san Marco sulla piazza. E per scienza prospettica e per intelligenza di chiaroscuro questo dipinto è preferibile a tutti gli altri di sì raro pennello.

Ma di questo valente abbastanza, chè l' insigne fratello suo reclama tutta la nostra attenzione, perchè egli fu il gran poeta del veneto colorito ; egli il fondatore della magica scuola che emulò, col tingere armonico, le maraviglie del vero; egli quel valente, che sapendo col pennello operar miracoli, sapeva anche affinar l' ingegno ad ottimi insegnamenti, sicchè fece più splendida la sua gloria, educando alla tavolozza due fra i più valenti coloritori che avesse, non già Venezia od Italia, ma il mondo, Giorgione e Tiziano.

Ed io sono ben lieto di consecrare a lui gran parte della ventura Lezione, perchè so di lodar questo sommo dinanzi a giovani che s'affisano a lui come a guida ; a giovani che seguitando assidui e pazienti lo studio sul quattrocento italiano, potranno dire un giorno come l' Allighieri all'ombra di Virgilio:

Tu se' il mio maestro e 'l mio autore,
Tu se' solo colui da cui io tolsi
Lo bello stile che m' ha fatto onore.

A Giovanni Bellini adunque ed agl' imitatori e seguaci suoi, dedicherò la ventura Lezione.

BIBLIOGRAFIA.

G. Vasari. — *Vita di Giovanni e Gentile Bellini.* — (Sta nel tomo V della *Raccolta Artistica* del Le Monnier. Firenze, 1851).

C. Ridolfi. — *Vita di Gentile Bellini, pittore e cavaliere.* — (Vedi *Le maraviglie dell'arte,* ovvero, *Vita degl' illustri pittori Veneti e dello Stato.* Seconda edizione. Padova, 1835, vol. I, pag. 75 e seg.).

G. Zanetti. — *Della Pittura Veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri.* Lib. V. — (Un vol. in 8.vo di 628 pag. Venezia, 1771).

F. Aglietti. — *Elogio di Jacopo, Gentile e Giovanni Bellini pittori.* — (Sta pubblicato negli Atti dell' I. R. Accademia di Venezia all'anno 1812).

F. Zanotto. — *Storia della pittura Veneziana.* — (Un volume in 8.vo. Venezia, 1837).

F. Zanotto. — *La Pinacoteca dell'Accademia Veneta.* — (Due volumi in foglio con tavole. Venezia, 1834).

A. F. Rio. — *De la poesie chrétienne* ecc. — (Un vol. in 8.vo. Parigi, 1836. Vedi dalla pag. 433 alla 534).

J. Neumann Rizzi. — *Elogio dei Vivarini primi padri della veneziana pittura.* — (Sta pubblicato negli Atti dell'I. Regia Accademia Veneta all'anno 1816).

DECIMAOTTAVA LEZIONE.

Giovanni Bellini, il Cima, il Carpaccio.

Non sono forse cinquant' anni, che il primo dei nominati artisti veniva ricordato dalla storia, ma però con quella lode fiacca che suole darsi a chi mette timidi passi sopra non ancor diboscato sentiero. Poneasi allora come principale suo titolo alla rinomanza, lo aver dato gl'insegnamenti al Giorgione ed al Vecellio; degl'intrinseci suoi meriti appena toccavasi. Ma quando la critica e la osservazione si fecero più attente sul procedere dell'arte, allora venne a diritto considerato come uno dei più valenti dipintori, non solo di Venezia, ma della penisola, ed il più vero coloritore poi che avesse la scuola surta in seno delle fortunate lagune.

Con un ingegno, forse nella composizione minor del fratello, lo superò di lunga mano nelle altre parti della pittura, perchè riuscì disegnatore savio, chiaroscuratore ragionatissimo, e soave poi in tutti que' volti ed atti in cui era mestieri manifestare la mansuetudine amorosa, la speranza devota, la malinconica aspirazione ai mistici prodigii del cielo. S'aggiunga, a suprema sua lode, che in tutta la storia dell'arte non vi ha forse altri, da Raffaello in fuori, che al par di lui abbia dato passi più progressivi, dal cominciare di sua carriera fino alla fine. Per la qual cosa, quando si paragonano le sue ope-

re prime con quelle ch'egli condusse decrepito, siamo quasi indotti a credere ch'esse appartengano a secoli differenti, e che più generazioni abbisognassero per valicare una tale distanza; sicchè ben s'appose chi il disse *il più antico de' moderni, il più moderno fra gli antichi.* — Educato nei primi anni dal padre, appresa poi prospettiva insieme al fratello nella scuola del Malatini, passò a Padova nel 1450 colla famiglia per dipingere la cappella del Gattamelata. Colà conobbe il Mantegna, gli divenne intrinseco e poscia cognato, giacchè Andrea sposò la sorella di Giovanni. Da questa parentela e da questa dimestichezza trassero i due artisti mutuo vantaggio, giacchè il Mantegna abbandonò lo statuino e l'aspro de'suoi dipinti, venutogli per gran parte dagl'insegnamenti dello Squarcione, e Giovanni si fe' più dotto nel suo disegno. Di questo reciproco giovamento sono mirabili testimonii, da un lato, i freschi ultimi che Andrea colorì nella cappella degli Eremitani, dall'altra le opere che Giovanni condusse dopo il 1460. Imperocchè quelle della sua prima maniera manifestano un fare incerto, proporzioni poco corrette, chiaroscuro oscillante e tipi non bene scelti. E ne dà prova in quest' Accademia la Madonna col putto sulle ginocchia, che sta nell'ultima fra le salette palladiane, lavoro giovanile di scarso merito. Ma allorchè sentissi affortificato dalle dottrine del Mantegna, allorchè vide nei freschi dell' Avanzi figure si naturali, sì vive, sì vere, liberossi dall'antica timida scorza, ed allargando l'ala ad un ingegno già poderoso, divenne a poco a poco quel grande che tutti ammiriamo.

Fu allora ch'egli raccertò, nella mente ben fecondata di studi, i tipi della Vergine, del Cristo e degli Apostoli, dando loro come speciale carattere, una gravità malinconica in cui pochi valsero a superarlo. E fu allora del pari, che egli interdisse al suo pennello tutte quelle scene che poteano rendere lezioso il soggetto con grazie ed eleganze inopportune. Quindi e-

gli, nelle sue numerose Madonne, schivò sempre di manifestare molta effusione nelle tenerezza materna; nè mai si permise di atteggiare a fanciulleschi trastulli san Giovannino e Gesù. Il più sovente quest'ultimo è da lui figurato con una mano levata in atto di benedire, e sempre l'espressione del volto sta in armonia coll'attitudine del corpo. Rispetto al tipo da lui amoreggiato per la Vergine, mirò a mostrarla tutta raccentrata nel presentimento del suo crucio morale, e velata di una nobile mestizia. Non offre però le fine bellezze delle Madonne uscite dalla scuola umbra e in particolare dal Francia; ma, a compenso, presenta certo non so qual velo di profezia, che dispone l'immaginazione ai misteri della Divina, e alle angoscie ch'ella provò.

Senza enumerare i lavori della sua prima maniera, il che sarebbe lungo troppo pel breve tempo che mi è concesso, mi contenterò di accennarvi le principali opere della seconda, di cui ancora va gloriosa Venezia; e comincierò da quella che sta nella chiesa de' santi Giovanni e Paolo, e che ebbe da poco egregio e diligente ristauro in quest' Accademia, ristauro pel quale ci vien conceduto gustare sì prezioso dipinto in tutta la sua originale bellezza. Quest'opera, sebbene condotta, a quanto sembra, per gran parte a tempera, ha una vigoria di tinte, un'armonia, un'intonazione che incanta e sforza ad ammirarla. È sommamente istruttivo il vedere, come questo uomo sommo sapesse, anche con l'ingrato metodo delle tempere, degradare i toni, modellare le varie parti, giuocare artatamente la luce sui piani, e poi contornasse tutte le figure con una tinta neutra calda, affinchè da lontano spiccassero nette, e dessero apparenza di verità, ben sapendo com'essa si mostri precisa sempre nelle masse generali. Qui si vede chiaro ch'avea di già perduta ogni timidezza di pennello e rallargato ai dotti ardimenti lo stile. A sì pronto ed effettivo perfezionamento devono senza dubbio aver contribuito le vaste opere

ch'egli fu chiamato nel 1472 a condurre nella Sala del maggior Consiglio, in compagnia del fratello ed in concorrenza col Carpaccio, col Pisanello e con Luigi Vivarini. Rappresentavano, in vastissime dimensioni, fatti gloriosi della veneta Repubblica, nei quali per certo Giovanni avrà trasfuso, non solo i magisteri insigni del suo pennello, ma la potenza del suo immaginare. L'incendio del 1577 anche queste gemme distrusse, sicchè ora non più giova tenerne discorso.

Ma ciò che valse a far che il Bellini rinvigorisse di molto la sua tavolozza e raggiungesse nel colore una varietà, un nerbo ed un'intonazione, che appena Tiziano seppe sorpassare, fu la cognizione in cui venne dei metodi del dipingere ad olio, a mezzo di Antonello da Messina che tornava allora di Fiandra, padrone di quel secreto da lui appreso nello studio dello stesso Van Eyk. — È singolare il modo di cui il Bellini si valse per sorprendere un tal secreto al fortunato Antonello, che, com'è naturale, lo custodiva gelosamente, ben sapendo quanto per esso gli fosse dato superar nel colore qualunque robusta tempera. Vedute da Gianbellino le due tavole che aveva condotte Antonello per le chiese di s. Cassiano e di san Giuliano, ora smarrite, subito s'accorse come fossero lavorate in una maniera che presentava infiniti vantaggi sopra la tempera; nè sapendo immaginare il modo tenuto da quel pittore, s'introdusse in sua casa sotto titolo di gentiluomo, pretestando di volerne avere il proprio ritratto. Pigliato al tranello di quella toga patrizia, il Messinese, senza alcun riguardo, pose mano al lavoro. Osservando allora Giovanni come di tempo in tempo il pittore intingesse il pennello nell'olio di lino, ne trasse giusta illazione, che con quell'olio fossero pur macinati i colori; e tornato allo studio provò quel metodo, e lo vide riuscire a meraviglia. — Dirò poi, in altra Lezione, che tutta destinerò alla tecnica del dipingere in olio, quale fosse veramente questo metodo di Antonello, e quanto, più o meno, ne

profittassero i maestri veneziani. Per ora basti notare, che fu soltanto dall'epoca in cui lo imparò o, a meglio dire, lo indovinò, che Giovanni Bellini produsse i suoi migliori dipinti e si aprì una nuova e più lodevole carriera.

Di questo vero fa luminosa fede la tavola della sagrestia dei Frari divisa in tre spartimenti, nel mezzano de' quali sta quella preziosa Madonna con due divini angioletti, e ne' due laterali quattro Santi. La testa della Vergine è veramente una creazione di paradiso per la dolce mestizia ch'ella manifesta, e gli angeli son tutto quello di più soavemente immaginato e dipinto che possa farsi. Ma dove il valore del pennello succoso rivaleggia colla più profonda intelligenza del segno, è nelle teste dei Santi che paiono vive, e, quel ch' è più, raccoltamente pensanti alle cose di religione. I più accalorati da sacro fervore si mostrano i due a sinistra. L'uno, vecchio, grave, malinconico, pare che nello adorar Dio pensi che si staccherà fra breve dalla terra ; l'altro sembra che la mente raccolga all'amor divino, con quella spianata contentezza di chi non accoglie altra aspirazione che per le gioie del cielo : bella, cara, simpatica testa, che nei segni dell'età cadente pur dimostra le tracce dell'antica avvenenza, e quella serena armonia di lineamenti ch' è testimonio d'animo calmo ed inscio dell'umana malvagità.

Quest'opera maravigliosa che porta scritto l'anno 1488, è contemporanea all'altra che fu deposta in quest' Accademia e ch'era nella chiesa di san Pietro Martire a Murano. Figura la Vergine in trono, a'cui piedi sta il doge Agostino Barbarigo presentato da' suoi santi protettori. Vaghi angioletti suonanti stanno nel secondo piano. Qui spiccano con pari merito il disegno, il chiaroscuro, l'affetto e il colore ; gran peccato che il tempo e i pessimi ristauri così danneggiassero, così rimutassero anzi quest'opera, che a stento è dato adesso il riconoscervi sì preziose prerogative.

A fianco di questi due dipinti, e probabilmente nell'epoca stessa condotta, è da porsi quella Madonna nella sagrestia del Redentore, che sostiene il figlio addormentato sulle ginocchia.

Della stessa vigorosa maniera son pure, e la bella Madonna che ne abbiam qui nella Galleria Contarini, soavissima di colore e insigne per espressione mesta, e l'altra fiancheggiata da due Santi, che redammo di fresco dalla signora Renier : opera in cui le mani e le teste sono egregi modelli, così per contorno che per ben degradato colore.

Nel 1494 Giovanni dipinse la grande tavola per la chiesa di san Giobbe ora posta nella sala dell'Assunta in quest' Accademia. L'apparizione di tal quadro dovette essere un grande avvenimento pei Veneziani, poichè il Sabellico ne fa onorevolissima menzione in un suo opuscolo che nulla ha che fare coll'arte. In onta a ciò deesi confessare, non esser dessa la migliore fra le opere di Giovanni. Il che non vuol già dire che per lui fosse cominciato il periodo di decadenza : al contrario, la sua immaginazione, secondata da una mano ferma e docile, si mostrò più, che mai vigorosa e poetica, quando nel 1501 dipinse il bellissimo Cristo per la chiesa di s. Corona a Vicenza, tavola che nelle parti salve dalla profanazione di un triste ristauro, si mostra di una verità e soavità di colorito che possono essere pareggiate, ma superate non mai; e quando, quattro anni più tardi, vale a dire allorchè egli toccava l'ottantesimo dell'età sua, colorì il dipinto magnifico che forma la più bella decorazione della chiesa di san Zaccaria e che sarebbe ancora ammirabile pel vigore dei toni, pel ben inteso chiaroscuro e per la perfezione del disegno, se anche nol fosse per l'espressione e per la profondità de' caratteri. Nulla può concepirsi di più grandioso delle figure del san Pietro e del san Girolamo, in cui le attitudini e l'arie delle teste respirano, per così dire, la dignità e la santità. In quelle poi di santa Cateri-

na e di sant' Agata, sono da encomiarsi le elegantissime proporzioni, la ingenua grazia e la toccante semplicità, attributi esclusivi delle produzioni di quest'epoca, che fu senza dubbio l'età d'oro della pittura religiosa (1).

L'anno 1506 fu segnato da un avvenimento importante nella vita di Giovanni. Un artista oltremontano che godeva in patria di colossale rinomanza, venne a Venezia, ove egli avea già fatto soggiorno undici anni prima, e collocò nella chiesa di san Bartolomeo un dipinto, che vi menò grande romore, eccitando negli artisti del paese una controversia curiosa ed animatissima. Codesto artista straniero, che veniva così a piantare la sua troppo venerata bandiera in mezzo della scuola veneziana, era il famoso Alberto Duro o Durero, il quale non vi trovò da principio se non una debole simpatia, per causa della riputazione da lui acquistata come incisore, genere di merito a cui Venezia professava stima tanto rimessa da somigliare all' indifferenza. Quando egli ebbe a' suoi avversarii provato, che il suo colorito meritava altrettanta lode del suo dotto disegno, quelli diressero le loro censure verso altra pretesa colpa, rimproverandogli di non sapersi conformare al gusto antico nelle sue composizioni; rimprovero di cui Alberto fu largamente vendicato dal suffragio e dagl' incoraggiamenti di Giovanni Bellini, il quale non solo volle aver qualche dipinto del Durero, a qualunque prezzo ciò fosse, ma gli crebbe credito presso le famiglie patrizie encomiandone le opere. La memoria di questo ge-

(1) Questo dipinto, che deve certamente esser considerato come uno de' più insigni dell'autore, quando fu nel 1797 inviato a Parigi, insieme agli altri famosi furti della Repubblica francese, venne trasportato dalla tavola in tela, e poi imbellettato di non so quanti imbratti d'olii cotti, intinti di asfalto e di compatte vernici, a fine di occultarne i poco umani ristauri. — Così mascherato tornò fra noi nel 1815, e tale rimase fino allo scorso anno. — Per cura dell'Eccelsa Luogotenenza venne allora risarcito mirabilmente dalla coscienziosa perizia del valente Ispettore delle i. r. Gallerie signor Alberto Andrea Tagliapietra, sicchè ora è dato a tutti il riconoscere gli originali pregi di cui seppe abbellirlo l' immortale suo autore.

neroso patrocinio, e della riconoscenza che l'artista alemanno ne risentì, venne da quest' ultimo conservata in alcune lettere tedesche ch'egli scrisse al suo amico Pirkheimer di Norimberga. — Di tali lettere, che furono stampate dal Murr nel giornale tedesco d'Arti e Letteratura, mi piace riportarvi un passo tradotto, e perchè conosciate quali egregie doti d'animo chiudesse nel cuore il Bellini, e perchè vediate in pari tempo quale carattere superbiosetto fosse il Durero; e perchè, finalmente, vi abbiate argomento a trattare un soggettino di storia pittorica, nuovo, per quanto io so, che varrebbe a mostrare come il nostro Giovanni fosse uno di quegli uomini veramente grandi, che non sanno sentire il fiele della invidia.

« Molti de' miei amici italiani (scrive il Durero) mi avvertono di non andare a bere nè a mangiare con questi pittori. Molti di essi son miei nemici, tuttochè cerchino di copiare le mie opere nelle chiese e dovunque le trovino, ma nonostante le censurano, dicendo che non sono fatte sul gusto antico, e che in questo io non ho abilità. Gian Bellino però mi ha fatto grandi elogi presso la nobiltà. Egli desiderava aver qualche cosa di mia mano, e per ciò venne a pregarmi di condurgli a mio piacere un dipinto, che me l'avrebbe pagato bene. Ognuno m'assicura ch'è un gran galantuomo, e per ciò gli voglio bene. Egli è già assai vecchio, ma nonostante è il miglior dei pittori. »

L' influenza passeggiera che tale apparizione dell'artista oltremontano esercitò sullo stile di Gian Bellino, si manifesta alquanto nel quadro che egli fece immediatamente dopo, cioè nel 1507, per la chiesa di san Francesco della Vigna, figurante la Vergine attorniata da Santi. V' ha in esso qualche insolita durezza nei contorni, e la fisonomia della Madonna è ben lungi dalla soavità manifestata in quella della sagrestia del Redentore. Forse però questa inferiore misura di merito era un primo tributo che Giovanni pagava alle miserie della vecchiaia.

giacchè per tutt'altri, la età che avea tocca allora, era quella della decrepitezza, e quindi della impotenza.

È probabile che non sentendo più così fresca l' immaginazione per riuscire a suo grado nel rappresentare le Madonne, rinunciasse intieramente a tal genere di composizioni, giacchè pare egli più non ne dipingesse negli ultimi anni della longeva sua vita.

Ma il dominio dell'arte è vasto, ed egli seppe rinvenire argomenti accomodati alle sue facoltà declinanti. All'età di ottantasette anni s'accinse a dipingere nella chiesa di san Giovanni Crisostomo un dipinto con san Girolamo in mezzo al deserto, soggetto mirabilmente scelto da questo patriarca della pittura veneta, che sentiva vicino il termine di sua lunga carriera, e che non potea più inspirarsi se non di ciò che avea più stretta relazione alla vicina sua dipartita. Non vi ha più qui la composizione tradizionale accettata da tutte le scuole. San Girolamo è seduto sopra una roccia in mezzo ad un paesaggio severo e poco variato. Quantunque sembri intento alla lettura, il suo viso respira la calma più profonda, ed è in perfetta armonia coll'aspetto di così vasta solitudine. Sembra proprio che l'artista abbia voluto qui deporre l'ultimo voto del suo cuore, confidando alla tela le aspirazioni secrete della sua anima verso quel riposo ineffabile, di cui egli tracciava sì poetica immagine nel dipinto di cui favello. — Ma egli vi depose inoltre una prova invidiabile della potenza a cui potea giungere la vecchia sua mano, e della modestia, propria solo dei sommi, che chiudevasi nel suo animo; imperocchè in questo dipinto si diede ad imitare le maniere de' suoi due migliori discepoli, ed in particolare di Giorgione, che fu il primo ad emanciparsi dall'antico sistema, e a trattare il pennello con singolare larghezza di piani, ed un ombrare robusto, succoso ed ardito.

In questo soggetto del san Girolamo il Bellini si mostrò

pure altra volta grandissimo, e fu quando dipinse questo santo in abito di cardinale entro alla sua cella, immerso nella meditazione: quadretto prezioso che forma una delle gemme della Galleria Manfrin. Quest'opera è la seconda ch'egli condusse in piccole dimensioni con una squisitezza di pennello, che non trova altri rivali se non in Giovanni di Brugges. — La prima, e la più bella, vedesi nella Galleria pubblica di Napoli, e rappresenta la trasfigurazione di Cristo in piccole figure, sì vive, sì inspirate e sì ben dipinte, che rapiscono un grido d'ammirazione. Una terza si vede in quelle tavolette, ora divise, ma che un tempo doveano stare unite a qualche scopo, le quali ammiransi nel gabinetto della Pinacoteca Contarini in questa Accademia; figurano allegorie di non facile spiegazione, e spiccano per gentile disegno.

Il viaggio che Giovanni Bellini fece a Ferrara sulla fine de' suoi giorni per compiacere a quel duca col dipingervi un baccanale, fino a pochi anni sono posseduto dal Camuccini in Roma, sarebbe avvenimento ben insignificante nella vita di tanto artista, se le relazioni colà incontrate coll'Ariosto e con Dosso Dossi, non avessero dato al primo occasione di porre nel suo immortale poema il nome di Giovanni d'accosto a quello del Mantegna e di Leonardo da Vinci, e al secondo l'altra d'inspirarsi al veneto colorito.

Questo ingegno potente, di cui con sì affrettate parole dovetti accennarvi le opere principali ancor sussistenti, fu seguito da numerosi artisti, di cui egli rimase sempre il principe, e quasi direi la stella più brillante. Sì, più brillante, ma non la più dotta, giacchè se egli riuscì grandissimo nella espressione religiosa, se nell'arie dei volti manifestò tipi gentili e ingemmati or di grazia pudica, ora di gravità dignitosa, se nel colore è vago, vario, armonioso, intonato, e soprattutto vero così, da eguagliare e da superare talvolta entrambi i suoi immortali discepoli, Giorgione e Tiziano, appalesa sovente

qualche scorrezione nel contorno, foggia mani non eleganti, congegna pieghe stupendamente eseguite, ma non bene scelte nel getto. Colpe lievi, è vero, a raffronto del merito, ma colpe che rivelano come nelle dottrine del disegnare potesse essere superato.

E lo fu, a creder mio, da un pittore contemporaneo, e che passa per suo discepolo, tuttochè le maniere mostrino scuola differente. Questi fu Cima da Conegliano, artefice a cento doppi maggior della fama, e ch'io non dubito di chiamare, non già il Raffaello, come lo designò taluno, perchè l'unico non soffre confronti, ma il Francia della veneta scuola.

La sua carriera d'artista, che pare non fosse lunghissima, si trova chiusa fra l'anno 1493, data della insigne tavola che orna il maggior altare del duomo di Conegliano, e l'anno 1517, dopo il quale nulla si sa di lui. In questo intervallo il pennello suo lavorò prima nella dominante, poi ne' vicini paesi.

Fu detto molte volte che i suoi primi quadri rassomigliano così alla maniera di Giovanni Bellini, da scambiarli per opere di questo sommo. Ma io chiederò a quelli che si piacquero di ciò affermare, ove sia nello stile di questi due artisti la vantata rassomiglianza. Nel Bellini è più gaio, più sereno, più vivace il colore, e su altra bilancia guidato che non quello del Cima. In costui, invece, è più vigoroso l'ombrare, meno fusi i passaggi, ma forse più inteso, e, se così posso dire, più esattamente geometrico il chiaroscuro. In Giovanni il disegno piglia le mosse sempre dalla più savia osservazione del vero, ma è a gran pezza meno scelto, e oso dire meno corretto di quello del Cima, che in tal parte è primo fra i Veneti, e secondo a pochissimi de' Fiorentini e degli Umbri. Le estremità, per esempio, che di sovente nell'opere di Giovanni lasciano desiderare qualche maggior grazia di contorno e maggiore naturalezza, si mostrano mirabili quasi sempre nel Cima che fu in tal parte il più valente fra i Veneziani. Ove poi si manife-

sta grandissima la differenza fra questi due colossi, è nelle drapperie come nelle teste. I panni nel Bellini sono benissimo eseguiti nei loro effetti parziali, ma di rado giudiziosamente scelti rispetto al getto generale, che di frequente non veste bene il nudo, e manifesta la soverchia preoccupazione pegli accidenti: quelli del Cima, invece, al nudo si mostrano sempre benissimo accomodati, e si affaldano con severa ragione, giusta il loro allargarsi e stringersi, e secondano il moto delle figure; oltr'a che pegli effetti parziali mi paiono maraviglie. Di certo il Bellini non fece mai seni e riposi e falde cadenti, tanto belli, tanto saviamente adattati quanto quelli del pittore da Conegliano. — Che se nelle teste femminili il Bellini vince l'emulo di lunga mano, per grazia, per eleganza, per cert'aria di cara malinconia e di amorevolezza gentile; nelle virili poi il Cima è un gigante che pochi seppero pareggiare. Chi fece tipi più belli, più dignitosi, più gravi di quelli suoi del Salvatore, di san Giovanni Battista, di san Girolamo, di sant' Ambrogio? Chi disegnò meglio il girar degli occhi, l'archeggiar della bocca, il profilarsi del naso, chi attaccò meglio alla fronte i capelli? Ben pochi di certo.

Sola rassomiglianza che apparisca in questi due egregi pittori è la precisione del contorno e la fermezza dei piani, doti somme, che tanti ciechi chiaman durezza, senza accorgersi, che la durezza è colpa dell' ignoranza, mentre la precisione è pregio del sapere sicuro.

Per le quali tutte cose parmi errore, non solo tener il Cima discepolo del Bellini, ma accordargli appena in suo confronto i secondi onori. Imperocchè (parlo a giovani bene avviati nell'arte, non ad amatori che stimano debito della critica ripetere quanto fu detto di padre in figlio, dal Vasari fino a noi) v' hanno nel Cima qualità sì eminenti, sì solide, sì fondate sopra la scienza geometrica del segno e del chiaroscuro, e sempre poi un'espressione sì consona al suo soggetto,

una vita di sentimento nelle sue teste, una verità nell' insieme delle figure, appurata spesso dal più nobil disegno, ch' io non temo a chiamarlo solennemente il più grande fra i veneti quattrocentisti; la quale sentenza mi pare che pienamente confermino le sue opere, sulle migliori delle quali mi fermerò ora brevemente.

La più ricca di bellezze, se non la più dotta nel segno, è quella che sta nella sagrestia della piccola chiesa dell'Abazia, ove l'artista effigiò, con una rara soavità di pennello e di concetto, l' Angelo che conduce il giovine Tobia, aggiungendo alla biblica scena un santo vescovo ed il Battista, figure d' inestimabile bellezza, nelle quali ogni linea è un incanto di verità e di sentimento profondo. — Non so se neppur Raffaello sia giunto a diseguar teste più naturali e più inspirate da religiosa carità; nè di certo ne dipinse con miglior colore il Bellini.

La gran tavola che ne abbiamo qui nella prima delle sale nuove al N. 23, figurante la Vergine circondata ed adorata da parecchi Santi, se è fra le più vaste, non è forse fra le più stimabili opere sue. La Madonna, ch'è pregevole per giustezza d' insieme e per elette pieghe, cede a quelle dell'emulo per santità d'affetto, giacchè non seppe il Cima trasfondervi nel volto quella malinconia di sorriso accorato, tristamente rivolta ai dolori dell'avvenire, che rende sì toccanti le Vergini del Bellini, in cui, non la donna divina soltanto è dato ammirare, ma la tenera madre, la quale consacra al suo portato un amor carezzevole e veneratore ad un tempo. Oh! sì il Bellini fu un de'pochi che santificarono, in certa guisa, nella Divina Madre, la madre cristiana; mentre il Cima nello imprimervi una severità dignitosa, non raggiunse della donna quell'ineffabile velo di timide amorevolezze, di sollecite cure, che fanno presentire le annegazioni più elevate e più nobili. — Ma la grazia (inutil cosa negarlo) non era la qualità dominante nel

pennello e nello ingegno del Cima; ed è forse per tale ragione che le figure di donne sono sì rare ne' suoi dipinti, fin anche in quelli in cui la presenza loro sembrava comandata dalla tradizione o dalla storia. A compenso però, quale bellezza severa nei Profeti, negli Apostoli, nei Patriarchi, negli Evangelisti, nei Santi e soprattutto nel Cristo, tipo in cui egli raggiunse un'elevatezza di pensiero piuttosto unica che rara!

E n' è prova solenne, che vale a confondere tutti gli spregiatori del quattrocento, il dipinto che di lui conservasi nella prima delle sale palladiane, in cui sta il Salvatore atteggiato nel momento che san Tommaso gli tocca le piaghe e dissipa la colpevole incredulità; dipinto veramente maraviglioso, che io sommamente godo di veder da voi consultato e studiato sì spesso. Prima lode da concedersi a questa opera insigne, è quella di averne il pittore rappresentata la scena colla maggiore economia possibile di figure, giacchè tre sole la compiono; ma però bastano mirabilmente a rivelare l' idea, e ad approfondarla nell'animo dell'osservatore, non distratto così da accessorii, i quali, anche quando sieno artisticamente disposti, se non ispiegano o chiariscono il soggetto, lo sturbano. Il Cristo, che è da senno il Divino delle Scritture, nel rimprovero dolce, nella mansuetudine forte, piglia la mano dell' incredulo Apostolo perchè ponga il dito sulla piaga e si raccerti. Par proprio che Egli dica a quel suo traviato seguace le parole che stanno nel Vangelo di san Giovanni: *Tommaso, porgi qua il dito e vedi le mie mani, porgi anche la mano e mettila nel mio costato; e non sii incredulo, anzi credente.* Il Cristo severamente mansueto, si mostra tutto carità, tutto amore, porgendo di tal guisa utile esempio agli uomini, come s'abbiano a trattare con mitezza anche coloro che mancano di fede. Nell'Apostolo, invece, si legge evidentissima una sorpresa umiliata dinanzi al dubbio che gli si va dissipando, e che par quasi fargli uscire dalla bocca un grido di penti-

mento. Nè meno espressiva è la figura del san Magno in abiti vescovili, mansueto vecchio che manifesta nel bonario sorriso compiacenza rispettosa e dolce, dinanzi alla tornata fede del dubitante, ed alla dolcezza usata dal Salvatore nel suo rimprovero. E come poi dir degnamente i pregi del colore, delle bene affaldate pieghe, e soprattutto del segno, mirabile per corretta verità, per castigata parsimonia di linee? Gran peccato che alla parte inferiore del san Tommaso non si possa concedere egual lode, giacchè la sproporzione fra le due gambe, e il non ben disposto attacco della coscia destra, ne scemano, da questo lato, la perfezione. — Il descritto dipinto, guasto fin pochi anni sono e dal dente del tempo, e da quello più vorace di cattivi ristauratori, venne da non molto risarcito in sì lodevole modo, da potersene ancora ammirare, in tutta l' interezza loro, le originali bellezze. Il qual fatto ho voluto qui notare, perchè ne venga il debito onore al valente che sì bene condusse il difficile lavoro.

Non è questa la sola tavola in cui Cima prendesse a soggetto la incredulità di san Tommaso dissipata dinanzi alla piaga del Salvatore. Un'altra n'ha la città di Portogruaro, copiosa di figure, la quale fu di fresco egregiamente risarcita in quest'Accademia dal sig. Paolo Fabris. In essa mi paiono inferiori assai alla nostra le due figure de' protagonisti; ma quanta bellezza nelle accessorie, specialmente nel san Pietro e nel san Giovanni! Si direbbe che l'artista si fosse inspirato all'elegante e severo contornare de' quattrocentisti fiorentini ed umbri.

Il nostro pittore manifesta in grado eminente la potenza di agitare dolcemente l'anima colle varie gradazioni dei dolori morali, nel dipinto che di fresco quest' Accademia ebbe in dono dalla ricordata contessa Renier, e che rappresenta, in mezze figure, Cristo morto fra le Marie. Sebbene non tutte le teste appalesino una lodevole scelta di tipo, v' ha però in tutte tale una compunzione, un affanno, direi quasi un ge-

mito, nel veder esanime la salma del Redentore, che non è possibile guardarle senza sentirsi inchinati a raccolta mestizia. Che se vogliasi poi dal sublime linguaggio degli affetti fare astrazione, e volgersi ai pregi tecnici di questa preziosa tavola, se ne ammirerà senza dubbio la correzione del disegno, la savia maniera del drappeggiare (sebbene qua e là schianzata di soverchie ammaccature e di accidenti), e sopra ogni cosa le mani benissimo atteggiate con iscorti difficilissimi, resi con una intelligenza del vero, che non è superata neppur dai Fiorentini migliori di quella età.

Per ben conoscere però quanta e quale scienza avesse il Cima nel disegno, bisogna fermar l'attenzione sulle due tavole che veggonsi nella chiesa di s. Gio. in Bragora. — La più bella, la più corretta parmi quella che ci porge uniti sant'Elena e Costantino, figure ambidue egregie per naturalezza e per intelligenza del vero. Ma non iscarseggia di pregi neppur l'altra del maggior altare, ove il Cima rappresentò il battesimo di Cristo. Il nudo in particolare v'è trattato con una castigatezza mirabile, che non cade in nessuna asperità di contorno. In questa bella opera, una delle più grandiose dell'autore, egli mirò anche a far brillare la sua non poca perizia nel paese; e ci riuscì a maraviglia, perchè il *fondo* riempie l'anima di non so quale gaiezza, con quel tanto digradarsi di poggi e di valloncelli, con quel moversi svariato di piani, con quell'acque che bagnano lietamente la sponda. Il carattere del s. Giovanni Battista, che in questa tavola Cima colse sì bene, si manifesta egualmente felice nell'altra appartenente alla Madonna dell'Orto, e deposta temporariamente nella nostra Accademia. Qui il Precursore, emunto dai digiuni del deserto, colla incolta chioma cascante sulle spalle, cogli occhi rivolti estaticamente al cielo, sta nel centro sopra una specie di zoccolo, intorno al quale sono disposti s. Marco, s. Girolamo, s. Pietro e s. Paolo, formanti tutti un gruppo che puossi ardi-

tamente asserire lavoro perfetto, tanto ne è puro il disegno, armonioso il colore, nobile il soffio degli affetti.

Composizione d'un genere intieramente opposto, è quella che il nostro pittore condusse per un altare di santa Maria del Carmine e che figura, fra amenissimo paese, la Vergine adorante il fanciullo con s. Giuseppe, il quale le presenta un divoto e il piccolo Tobia coll'Angelo, indi sant'Elena ed una altra santa. In quest'opera, lodata assai dalle Guide e dagli scrittori d'arte, confesso per altro che mi par di vedere il Cima minor di sè stesso, imperciocchè nella disposizione manca quella cara semplicità, quell'unità pensata che in tal parte lo fa, d'ordinario, si degno di studio. Le teste, sebbene espressive, difettano di grazia; e le figure poi manifestano una colpa singolare, che in tanto ingegno mette sorpresa, vale a dire hanno spalle eccessivamente larghe rispetto al busto e alla parte inferiore, sicchè appaiono pesanti. Colpa lieve è vero, ma che giova notare in questo valente, perchè la simpatia e l'ammirazione ch'egli conquista sì facile, non trascini ad imitare, insieme a'pregi anche i difetti suoi, fra i quali un altro oserei designarvene, non perchè rilevantissimo in questa tavola, ma perchè elemento pericoloso assai a chi lo seguitasse senza cautele. Intendo accennare a quel sistema di drapperie, che pure essendo affaldato sempre secondo ragione, pecca sovente per troppo angoloso accartocciamento, a talchè in alcune di quelle sue pieghe si direbbe sia chiusa dentro l'aria, e vi manchino di conseguenza quegli andari spontanei e naturali, che son proprii de'panni a lungo portati.

Da queste leggiere peccatelle non sono schianzate, per altro, due fra le migliori opere sue che mi duole di non poter raccomandare all'immediata attenzione vostra, perchè poste fuori di Venezia: l'una è la gran tavola che ne possiede la Pinacoteca municipale di Vicenza, l'altra, quella che un tempo ornava il duomo di Parma, ed ora è fra i più bei dipinti

della pubblica galleria in quella città; lavoro, invero, superiore ad ogni lode, e che guadagna a questo artista l'ammirazione anche dei più avversi alle severe purezze del quattrocento. Nè di minor pregio alle due nominate è quella che sta sul maggior altare del duomo di Conegliano, e che mostra, come di solito, la Vergine in trono con Santi ai fianchi. — Bella pittura sì pel disegno che per l'austera e santa espressione de' volti, ma pur troppo or sì guasta pel colore cadente a scaglie, che se fra breve non verrà riparata, non sarà più da qui a qualche anno che una lamentata memoria.

Il terzo grandissimo artista che fiorisse in Venezia in quest'epoca, fu Vittore Carpaccio, forse nativo di Capodistria. Se agli altri due non prevalse per freschezza di colorito o correzione di segno, li agguaglia nell'affetto, li emula nelle grazie eleganti, li supera poi nella feracità e nella ricchezza della composizione. Del quale ultimo pregio sono prova, evidentissima, quelle storie di sant'Orsola che di fresco tolte dal troppo elevato sito ove eransi poste, passarono nella splendida sala in quest'anno decorata, ed ebbero acconcio collocamento, affinchè potessero da vicino essere ammirate le molteplici e gentili finezze di che s'adornano.

Nel considerarle così copiose di popolo, così illeggiadrite da magnifiche architetture, così traricche d'abiti e colori varii, di fantastici addobbamenti, par quasi di aver dinanzi una immagine di quella vita sì attiva, sì rimescolata, sì universale del medio evo. Qui dentro magnificenza di tempii, e d'atrii e di opulenti edificii; qui un archeggiar lungo di ben digradati portici, sotto cui s'aggirano soldati, popolo, servi: qui balaustrate disposte al serenar conversevole, da dove irrequieta lancia lo sguardo la mordace curiosità. Colà le sale poste ad oro e a nobili fregiamenti, sul cui lastrico stendonsi rabescati i tappeti d'Assiria, sulle cui pareti pompeggiano sontuosi gli addobbi. Colà ambasciatori che chiedono la giovi

netta regale in isposa pel loro principe; colà un fervere d'opera per preparare al gran tragitto la flotta; colà le auguste magnificenze della religione, sfoggiate in quella Roma, ove la giovane principessa volle esser condotta innanzi di stringere il non amato nodo, in quella Roma ove le si fa incontro festante il Pontefice fra splendido corteo di prelati e di popolo salmeggiante.

Dissi che in questi preziosi dipinti è, come a dir, presentata la vita del medio evo, ma non dissi esattamente; giacchè doveva aggiungere come si scorga colà quella vita speciale ch'era propria ai tempi mezzani della nostra Venezia; tuttochè i fatti colà raccolti si riferiscano ad altre epoche e ad altre terre, di certo nè ricche nè ilari di mille festevolezze, come questa dominatrice, a que' giorni, del mare. Sì, non potea che vivere fra le grandezze dell' unica Venezia, e nell' età della sua sfarzosa opulenza, chi prodigò in queste storie tanto sfarzo di pellegrine vesti e d'arredi d'ogni maniera. Sì, non poteva produrre tanta varietà di fantasie leggiadre, se non l'artista il quale si vedea tutto giorno dinanzi questa Venezia, emporio allora del dovizioso Oriente, dispensiera de'suoi prodotti a tutto il cognito mondo. Sì, non poteva tanto deliziarsi a foggiare il movimento e le faccende di un'operosa marineria, se non chi vedea dall' arsenale e dal porto ire e redire, gravi di ricercate merci, le navi sfidanti le incertezze d'incogniti flutti, prima ancora che il Portoghese lanciasse le audaci vele ai mari di Mozzambico. Sì, chi prodigava tanto lusso ne' suoi dipinti non poteva che aver dinanzi agli occhi e all'immaginazione questa Venezia, a cui (mi valgo delle parole, che, il Carpaccio lodando, scriveva quell'alto intelletto di Luigi Carrer) « l'Asia offeriva l'oro delle sue sabbie, l'Egitto le sue conchiglie, l'Eritreo le sue perle, Menfi le sue variopinte colombe, trastullo allora delle giovinette patrizie; l'Etiopia l'avorio de' suoi elefanti, Tiro i suoi cristalli,

» Ava i suoi marmi, l'India l'ebano, la Palestina il cedro, il
» Daghestan i tessuti, la Giorgia i suoi manti, la Spagna i
» sui vini, Samarcanda la noce, l'Armenia il cardamomo »
e tutta quanta la terra le voluttà più deliziose ed innebrianti.

Ma per raccertarsi ancor meglio come le pompe della veneta grandezza fossero inspiratrici alla feconda mente del nostro Carpaccio, anzi stessero quasi segno accarezzato a cui mirava di continuo il fecondo pennello suo, basta che fermiate l'occhio a quella tela ov'egli espresse il patriarca di Grado che, a mezzo della reliquia della santa Croce, libera un indemoniato. Si vede subito come in tale opera più fosse preoccupato il pittore dal pensiero di svolgere dinanzi allo spettatore, quasi magica scena, la Venezia d'allora, anzichè il miracolo ch'era chiamato a rappresentare; giacchè questo rilegò, quasi accessorio, sopra un terrazzo che sta da un lato, sfogandosi nel resto in prospettive magnifiche e benissimo tirate, in abiti ricordanti le differenti classi del veneziano popolo, in barchette festose, la scena compiendo col ponte di Rialto d'allora, che, non quale oggi si vede congiunto alla terra con ardita incurvatura di ben conteste pietre, si protendeva di legno, lasciando nel mezzo un traietto a ponte levatojo, che poteva a volontà rialzarsi ed abbassarsi, non per altro fine che di permettere il passaggio alle barche d'alta arboratura.

Quest'opera dunque giova mirabilmente ad apprenderci, come a Rialto abitasse il patriarca di Grado, in qual modo il ponte maggiore di Venezia fosse nel 1494 costrutto; quali foggie avessero i vestimenti de' nobili, quale ricevesse ornamento il grande Canale dalle circostanti fabbriche, quale forma e quale addobbo le gondole, non ancora mutate in lugubri feretri; e finalmente quanta fosse l'opulenza, la pietà e la devozione degli avi nostri. Ma s'ingannerebbe a partito chi stimasse rinvenire in questo dipinto un modello della vera com-

posizione storica e religiosa, perchè questa v' è soltanto trattata come accessorio. Laonde il quadro non risulta che una sfarzosa e ben colorata scena di costumi e di prospettive.

Non si creda per questo che il Carpaccio poco valesse nel rappresentare, con giusta espressione, un dato soggetto; al contrario, pochi anzi lo superarono nell'acconcia manifestazione de' miti affetti, e ne son prova così quell' incontro di san Gioachino ed Anna che sta in una delle nuove sale, tavola gentilmente dipinta, in cui più che ogni altra cosa merita lode la effusa dolcezza dello abbracciamento; come l' apoteosi di sant'Orsola, in cui le sue compagne Vergini e Martiri, formano, colle palme del lor martirio, una specie di piedistallo, intorno al quale esse stanno disposte in gruppi ricchi d' ingenua grazia. Ma l'opera nella quale l'artista seppe raggiungere, con pellegrinità di pensiero, un'idea sublime quanto difficile ad essere estrinsecata, fu quel sogno della prediletta sua Santa, il quale dalla immeritata oscurità in cui giaceva, venne ora a fregiar le pareti di quest'Accademia, e sarà fra breve mirabilmente risarcito dei molti guasti sofferti dal tempo e dagli uomini. — Questa rara tela, ch'era seguito a quelle ricordate della leggenda di sant' Orsola, sebbene non abbia come protagonista che la pia donna dormente, pure raccoglie in quel volto tutto un poema di santi pensieri; sicchè bene avea ragione Girolamo Zanetti di scrivere, che in quella figura egli non cessava mai di ammirare la *grazia pura tanto e innocente*, e quell'aria di volto che mostra di *vedere in sogno immagini veramente di paradiso.*

Dove però più rifulge l'ingegno del Carpaccio ad arrivare giusto l'affetto religioso, è in quella Presentazione al tempio, capo-lavoro del suo pennello, che pende dalle ricche pareti della prima fra le ricordate sale al N. 18. Dipinto è questo di tale una bellezza che ogni parola diventa fiacca a dimostrarne la dolcezza dell'affetto, perchè il merito si chiude in

quell'arcana e non descrivibile poesia di sentimenti che raggia dai volti divini della Vergine e di san Simeone, e da tutto quell'angioletto, che seduto nel mezzo sta accordando il liuto. In esso l'arte seppe così accostarsi al naturale, da far quasi credere che quel gentil corpicino si mova, e mandi fra breve dall'accomodato istrumento, armonie di paradiso; come un paradiso di grazie è il suo volto, in cui leggi, non umana fralezza, ma lo spirito immortale degli angeli.

Io vi chiedo scusa se, a non prolungare di troppo la già lunga Lezione, ommetto di parlare dell'altre opere del Carpaccio che fregiano Venezia, e soprattutto delle istorie che stanno nella chiesicciuola di san Giorgio degli Schiavoni; concetti felici, in cui l'artista mostrò la feconda sua mente a ben rappresentare i soggetti leggendarii. Ed è per la stessa ragione d'evitare la lunghezza soverchia, ch' io rimetto ad altro giorno di favellarvi dei discepoli e de' seguaci dei tre maestri di cui oggi toccai, e di stringere quindi, quasi fila convergenti ad un punto, i pensieri miei sul veneto quattrocento, per quanto alla pittura s'attiene. — Oggi mi basta, a chiudimento del mio discorso, dirvi schietta la opinione mia, non tanto sul merito comparativo dei tre colossi intorno ai quali v' intrattenni, quanto sul profitto che potete trarne nello studiarli.

È nel Bellini una perizia insigne a cogliere del vero il chiaroscuro, il colore, l'effetto più armoniosamente robusto. Inarrivabile è poi la sua mano nei metodi del dipingere, quasi sempre precisi e fusi ad un tempo, dando alle parti in chiaro luce vivissima, all'ombre vigorosa trasparenza. Nelle teste è più naturale che scelto, più espressivo che nobile, per causa specialmente d'un suo vezzo che spesso va nella maniera, di tener piccolo, cioè, il naso, e corto il tratto che corre da questo all'ultimo confine del mento. Il suo piegare, come già notai, è insigne negli occhi, nei seni e più nelle ammaccature, ma non egualmente nel getto generale, sagrificato soventi vol-

te ai lenocinii dell'accidente. Anzi vedendo Giambellino spesso innamorarsi di un certo affaldare angoloso ed accartocciato, viene il sospetto che prendesse ad esemplare carta bagnata, e colle dita la componesse in pieghe, anzichè valersi di veri panni; costume pur troppo venuto in moda a que' dì, di cui fu tenero lo stesso Mantegna, e contro il quale si scaglia Leonardo nel Precetto 368 dicendo: *Non fare abito, come molti fanno, sopra i modelli coperti di carta o corame sottile, chè ti inganneresti forte.* In quanto a composizione, non è dato portar giudizio particolare, giacchè quasi tutte le opere sue son tavole d'altare disposte con quel sistema tradizionale dell'epoca, che piglia a soggetto una Madonna in trono circondata da Santi, supposta sotto le arcature che simulano la continuazione dell'ordinanza architettonica di cui son formati gli altari.

Cima invece, sebbene chiamato il più delle volte a disporre le tavole sacre sulle stesse norme imposte dalla tradizione, sa industremente variarle con bella pellegrinità di concetti, ma colora poi con meno freschezza e brio del suo emulo, abbruna di soverchio le carni, è opaco, ocreoso e crudetto nell'ombre: difetti però ch'egli riscatta col sapiente magistero del segno, sempre corretto, nobile e profondamente pensato. Sorpassa poi il suo grand'emulo nell'espressione, specialmente se di severa dignità o di concentrato dolore; quindi è che nelle teste, in particolare d'uomini, pochi il pareggiano, e pochissimi lo superano nel dar giuste forme e più giusti moti alle mani. In queste parti domina sempre un contorno così sicuro ed una tale scienza del modellare, che fa supporre egli vedesse e studiasse i sommi Fiorentini dell'epoca. Nelle donne il più delle volte non si mostra felice, e perchè o non sa, o non si cura di scegliere tipi elegantemente gentili, e perchè dà loro proporzioni ed insieme macchinosi troppo.

In questo diverso assai dal Carpaccio, che le grazie femminili raggiunge con un sentimento sì carezzevole, da far per-

donare anche qualche errore di segno. E il sentimento è il pregio maggiore del suo pennello, che sicuramente cede ai due emuli nella forza, nella freschezza e nella intonazione del colore. Li sorpassa però nella fantasia, in lui fertilissima sempre, perchè è forse il più valente fra suoi coevi ad arricchire di florida varietà le scene, allietandole di architetture suntuose, di vesti, di accessorii vaghissimi.

Da tutto questo vedete dunque, o Giovani, doverne sorgere (dato che fosse giusto il giudizio ch' io osai portare su questi valenti) che di sommo profitto possono tornarvi i dipinti del Bellini per apprendere il buon chiaroscuro e l'armonico colorito, quelli del Cima per impodestarvi del corretto disegno, gli ultimi finalmente del Carpaccio per far tesoro dei modi acconci a dar grazia, e finezza, e vita all'effetto. Nè con tali consigli intendo, che, per insignorirvi dei pregi i quali onorano questi sommi, abbiate ad imitarne le maniere e lo stile. Mi guardi il cielo dall'eccitarvi ad una imitazione che si farebbe impedimento al libero lancio dell'anime vostre; intendo solo che sull'opere di que' pittori portiate continua osservazione, a fine d' indovinare con quali mezzi sia in esse raggiunto il colore, il segno ed il sentimento accomodati al soggetto; intendo, in una parola, che da quegl'immortali dipinti pigliate norma a ritrarre i giusti caratteri del naturale, e il sentimento di cui questo si avviva, quando l'anima è dolcemente commossa dall'affetto od agitata dalla passione.

BIBLIOGRAFIA.

Tutte le opere citate nella precedente Lezione, e di più:

F. Beltrame. — *Elogio di G. B. Cima da Conegliano.* — (Negli Atti Accademici dell'anno 1833. Venezia, 1834).

L. Carrer. — *Elogio di Vittore Carpaccio.* — (Negli Atti Accademici dell'anno 1834. Venezia 1835).

DECIMANONA LEZIONE.

I seguaci e gl'imitatori del Bellini, del Cima, del Carpaccio, e considerazioni sugli anacronismi nelle composizioni dei Pittori veneziani.

È un fatto singolarissimo, non solo comune alle arti del bello visibile, ma eziandio a quelle del sensibile, di cui è principe la parola, che i trattatisti, chiamati a fissar le regole del bello, raccomandino in cento modi di formar lo stile sulla imitazione de' grandi esemplari; e poi vogliano che questa imitazione abbia tale un limite, da non porre pastoie all' ingegno, sicchè esso rimanga libero di modo, da poter salire vigoroso alle glorie della originalità. Da così fatta stranissima contraddizione di principii, che cosa ne sia uscito il vedemmo anche troppo: o sbrigliatezze intemperanti, od un imitare incatenato e servile, che tolse ogni lena al volo anche d'intelletti gagliardi. Chi s' accorse per tempo dell' assurda massima, ruppe le sbarre, e come cavallo sfrenato, corse e ricorse il cammino senza trovar la via giusta mai. Chi non se ne accorse, diventò scimmia d' un grand' uomo, imitandone con paurosa oscillazione i difetti ingeniti ad ogni produzione dello ingegno; ma non riuscì mai a raggiungerne i pregi, perchè i pregi de' sommi non sono che la *rappresentazione sintetica della verità conforme all' idea cui essi dirizzarono la mente.* E a questa rappresentazione

non si arriva camminando sull' orme altrui; ma ritraendo dal vero coi metodi più acconci a rinvenirne l'immagine complessa. Il che non vuol già dire che altri non possa essere originale giovandosi entro ad una certa misura di quello che fu fatto da'precedenti; ma vuol dire che si profitti della roba altrui di maniera, che da noi rimpastata e messa in comune colla nostra, a questa s'immedesimi, sicchè ne avvenga ciò che vediamo accadere delle sostanze nutritive, le quali per misteriosa assimilazione si mutano entro ai nostri corpi in linfa ed in sangue.

E questo appunto fecero quasi tutti coloro che s' educarono alle scuole di Giovanni Bellini, del Cima, del Carpaccio, di cui vi parlai nella precedente Lezione. Appresi che aveano da quegl'insigni maestri i modi tecnici di effigiare il naturale, e quanti v' erano oggetti nella verità, questa passavano a ritrarre con mano sicura e mente francata da impacci, per poterne scegliere quelle parti o que' caratteri che meglio s' attagliavano al loro pensiero. Così, pur ritenendo i principii fondamentali appresi, e dal corretto stile non si sviando mai, progredivano originali pel loro sentiero. Laonde ne venne che il Bellini, perchè a dovizia fornito di commissioni, sempre più degli emuli fosse in grado d' incamminare a bella meta aiuti e discepoli; e perciò da lui, come da radice feconda, ne rampollassero vigorosi germogli alla veneziana pittura.

I due più robusti e famosi risultarono senza dubbio *Giorgione* e *Tiziano;* ma siccome essi furono gl' iniziatori di altro, e più largo, e più pittoresco stile, così mi riserbo a parlarne quando mi addentrerò nei più moderni avviamenti dell' arte, limitandomi oggi a que' veneti che continuarono l' antico severo sistema, più strettamente conservando le purezze bellinesche.

Fra questi è da collocare primo *Marco Basaiti* del Friuli, che pur vivendo fino al 1520, quando il Giorgione, già morto, avea riempito di sua fama il mondo, e Tiziano era nel fiore

della sua gloria, non volle mai staccarsi dal castigato stile del maestro, e preferì quindi il gentile disegno e la più fine espressione dell'affetto, a que'pittoreschi affascinamenti del colore, che faceano a' suoi dì idolatrate le teste del Barbarelli e del Vecellio. Il suo disegno è forse più severo e più dotto che non quello dello stesso Bellini, nè manca di elegante sveltezza in alcune parti. Indovinò benissimo il moto delle figure, e seppe poi, a preferenza de' suoi conterranei, legar quelle stupendamente al campo ch' egli allietava quasi sempre con ben arieggiati paesi. Savio è il suo modo di colorire, e benchè non giungesse mai al robusto tingere della nuova giorgionesca maniera venuta in moda, pure le sue carni rosseggiano con grazia, variate sono alcune volte le mezze tinte con certi lividi che rendono all'occhio un dolcissimo effetto, e si mostrano bene unite ed impastate. Acconciamente scelte e disposte son anche le sue drapperie, solo peccano spesso di certa sgradevole durezza, e nelle falde appariscono e troppo ampie e troppo gonfie.

Tali pregi, al paro di questa ultima leggera menda, spiccano nella bella tavola di questo pittore ch' è nella sala dell' Assunta, e rappresenta Cristo che chiama a sè dalle reti Pietro ed Andrea. Bene disse lo Zanetti che tale pittura non può essere immaginata con più di varietà, di grazia e vaghezza. Le svelte e ben delineate figure par che si movano, e le teste loro mandano dagli occhi, finamente guardanti, una vita, un fuoco che ammalia. Cominciansi anche a vedere le tendenze a raccogliere il lume maggiore sulla figura principale, artificio ignoto o trasandato dai bellineschi, ma che, ove non sia mutato in pedantesca pratica, giova sommamente a dare evidenza al soggetto.

Men pregevole è l' altro dipinto che qui conserviamo del Basaiti, esprimente Cristo pregante nell' Orto con tre dei suoi discepoli, ed alcuni Santi. Merita lode più per la caldezza di sentimento ch' è nel volto e nell' atto, che non per giu-

stezza di segno, giustezza che non manca pure ai discepoli dormienti, i quali, per dire la verità, ben poco onorano il Basaiti. A compenso son belle di molto le teste dei Santi, ed il paese apparisce con felice fantasia immaginato.

Due egregi lavori di quest' artista son pure quel s. Giacomo e quel s. Antonio, figure isolate che veggonsi nella sala degli antichi, insieme ad un Cristo morto che meriterebbe di esser più vicino all'occhio per poterne assaporare degnamente i pregi.

Il Zanetti gli attribuisce quell'Assunta cogli Apostoli, che dalla isola degli Angeli in Murano passò a s. Pietro Martire della stessa chiesa, ove ancora mal curata pende da non degna parete. Ma quanto più guardo a quest' opera, veramente insigne per colore, per bellezza di teste e per espressione, tanto più mi sento inchinato a dar ragione al Ridolfi che registrolla fra le opere di Giovanni Bellini, della cui più larga maniera manifesta palesi gl'indizii.

Il Friuli, sempre fecondo di ottimi artisti, fornì al Bellini un altro discepolo che superò di buon tratto quello che testè nominai. Fu questi Martino di Udine, il quale tanto fu tenuto dall'insigne precettore di una singolare pellegrinità nello ingegno, che gli mutò il nome in quello di *Pellegrino*. E siccome soggiornava di preferenza nel castello di San Daniele, e colà s' accasò, così fu sempre chiamato da poi *Pellegrino da San Daniele;* artista veramente maraviglioso, di cui per apprezzare il valore grandissimo bisogna portarsi nella terra da lui scelta a dimora, ove avanzano ancora alcuni freschi di un vigore e di una bellezza di tinte e di toni, da meritar la più alta ammirazione. Ma il suo capolavoro è nella chiesa di s. Maria de' Battuti a Cividale del Friuli, in una tavola di gran mole, ove sta figurata la Vergine attorniata da varie Sante, le quali hanno teste sì vive, sì belle e sì ben disegnate, che difficilmente si possono trovar migliori in altro pittore contemporaneo. Poco ha

lui Venezia, e quel poco guasto dai male eseguiti ristauri, ad eccezione di una piccola Madonna col putto, breve di mole ma grandissima per merito, posseduta da quell'egregio e cultissimo signore, un tempo benemerito Presidente di questa i. r. Accademia, ch'è S. E. il Barone di Galvagna, della cui deferente benivoglienza sommamente m' onoro.

Altro discepolo del Bellini fu pure *Giovanni Mansueti*, che male il Vasari notò come allievo del Carpaccio, giacchè egli stesso si soscrisse più volte scolaro di Giambellino. Egli lasciò vaste opere nell' Albergo dei Battuti a S. Giovanni Evangelista, le quali adesso pendono dalle pareti della nostra Accademia. Ci son presentati in esse miracoli dell'Evangelista Marco, e meritano studio per ricchezza di prospettive, per bella fantasia di gruppi, ma più che tutto per teste dipinte con rara naturalezza. Del resto ha maniera secca, tagliente, e spesso stonata; e quantunque segua le orme del suo grande esemplare, appunto perchè le segue, non giunge a passarle mai.

Lo soverchiò di molto, specialmente nei dipinti di piccola mole, il bergamasco *Andrea Previtali*, che l'arte foggiando sullo stile del Bellini, v' aggiunse più pittoresco effetto, ed una certa sua grazia originale che fa ricercatissime le sue sante Famiglie. Il suo capolavoro vedesi sull'altar maggiore della chiesa detta della Madonna del Mesco a Ceneda, ove dipinse l' Annunciazione con tale una finezza di segno e di espressione, da superar forse il Bellini che gli fu maestro. Anzi è in quella tavola si squisita castigatezza di segno, e tale dolcezza ed eleganza di teste da indurre il sospetto che egli vedesse e studiasse i sommi fiorentini che gli furono coevi.

Fra i buoni seguaci dello stile bellinesco vanno pur noverati, e *Giannetto Cordegliaghi*, che fece pochi ma preziosi quadri da cavalletto, ed il *Bissolo*, che imitò il maestro talvolta fino alla servilità, e *Marco Marziale* più pregevole per diligenza che per ingegno, e *Pier Maria Penacchi*, che tentò, nel sof-

fitto della Madonna degli Angeli a Murano, di rallargare alquanto l'antica maniera, ma perdendo in finezza quel che guadagnava in accattata grandiosità, e *Francesco* e *Girolamo Santa Croce*, coloritori buoni, piuttostochè corretti disegnatori, il primo de' quali si stette ligio sempre alla maniera di Bellini, il secondo tentò rallargarla colla giorgionesca, e *Benedetto Diana*, che nelle poche tavole rimasteci lascia intravveder la tendenza al largo stile di Giorgione, però senza la potenza a raggiungerlo.

Ma su tutti questi tenne il campo e levò meritamente il grido *Bartolomeo Montagna* vicentino, che, sebbene un po' abbrunato nel colore, un po' troppo mantegnesco nelle pieghe, conservò le solide qualità del Bellini, ammigliorandole, a parer mio, con una nobiltà di concetto ed una scienza di contorno che nessun de' veneti pareggiò. L' Accademia nostra ha di lui due dipinti senza dubbio pregevolissimi, ma che non sono da noverare fra quelli che meglio valgano a provare i meriti che ho testè notati. Questi si manifestano luminosi nelle opere ch' egli lasciò in Vicenza sua patria ed anche in Padova nella chiesa del Seminario, ove comparisce valentissimo nell' olio come nel fresco.

D'altri minori bellineschi non parlo, perchè non altro essendo che più o meno pallide imitazioni del maestro, sono gregge servile, non degno di memoria.

Pochi seguaci si ebbe il Carpaccio, e questi, bisogna convenirne, piuttosto deboli. Il migliore è *Lazzaro Sebastiani*, di cui un vasto dipinto qui abbiamo, il quale figura un miracolo della Santa Croce avvenuto nelle case di Nicolò di Bonvegnudo, dipinto che manifesta essere stato questo pittore buon prospettivo, coloritore lodevole, sebbene alquanto pesante, abilissimo nei ritratti, di cui quella tela è ripiena : ma le movenze sono fredde, le figure tendenti a soverchia lunghezza, il disegno di rado corretto, la composizione impacciata così, da

non lasciar discernere a prima vista il soggetto. Il più pregevole de' suoi lavori è una lunetta con la Vergine fra due Santi a s. Donato di Murano, ove, più che allo stile del maestro, s'attiene a quello del Cima, e quindi nel disegno meno inciampa nelle notate colpe di scorrezione.

Seguitò pure il Carpaccio un *Francesco Rizzo*, che pochi quadri ci lasciò, ma tanto negletti nel disegno da mettere compassione. Il suo merito principale consiste nella buona intonazione del colore ed in una pregevole condotta di pennello.

Se del Carpaccio non fu allievo, di certo tentò arieggiarne la maniera *Donato* Veneziano, che male il Zanetti fece più antico di questa età. Il quadro di lui, che pende dalle pareti delle sale nuove, lo manifesta savio disegnatore, pennelleggiatore accurato, abile nelle drapperie, e valente poi nell'espressione delle teste e nella verità delle movenze.

Non ebbe molti seguaci la corretta maniera del Cima, ma questi pochi tanto valenti da pareggiare i migliori di quella età. Il più vicino al purissimo stile di tanto maestro è un *Girolamo da Udine*, il quale sebbene vivesse quasi oltre alla metà del secolo decimosesto, pure continuò sempre su quel severo sistema, senza lasciarsi sedurre mai dalle ammalianti attrattive di Giorgione e di Tiziano. Di lui rimangono tre quadri, l'uno nel duomo d'Udine, due nella chiesa di s. Maria in Valle a Cividale, quadri che per sì fatto modo son vicini al fare del Cima, da doverli prendere per opere di questo gigante, se il nome di Girolamo non attestasse il contrario. Io stimo anche suo lavoro, perchè serba la maniera dei dipinti testè accennati, la bella coronazione della Madonna che vedesi nella chiesa de'SS. Giovanni e Paolo qui in Venezia, dipinto ricco di eletto disegno, di soavissime teste, specialmente negli angeli che attorniano il trono del Signore, e tale infine da guadagnarsi il plauso di chiunque pregi la eleganza della forma congiunta a nobiltà di espressione.

Se dobbiamo dall' analogia della maniera cavar ragione della scuola in cui ebbe l' insegnamento, pare che battesse lo stesso cammino *Giovanni Buonconsigli*, dal primitivo mestiere soprannominato il *Marescalco*. Poche son le sue opere, ma queste d'una correzione e di una espressione, cui appena il suo grande esemplare arriva. Insigne per tali prerogative è la Deposizione di Croce che ne possiede la Pinacoteca di Vicenza. In essa vedesi l' artista che per mezzo di una verità di forme saviamente scelta, vuol giungere quella sì difficile che rivela la vita spirituale; nè all'arduo assunto si rimane minore, perchè in tutte quelle mirabili figure v' è pietosa mestizia ed un che di silenzio accorato, che sembra non poter essere interrotto se non dal pianto delle donne soccorrenti alla desolata Vergine. Uno stupendo quadro di mezze figure ne ha pure qui la Galleria Manfrin, ma che per essere collocato troppo alto, non può ammirarsi siccome merita; e due tavole d'altare pregevolissime, tuttochè alterate alquanto dal ristauro, ne hanno pure in Venezia, e la chiesa di S. Giacomo dall' Orio, e quella dello Spirito Santo, lavori ambidue meritevoli di studio per la ferma severità dello stile e per l' affetto delle teste.

Nessuno degli accennati maestri seguitò *Vincenzo Catena*, sebbene in questa età vivesse. Quantunque il suo stile non si disparta dall'antico, arieggia il moderno, così nelle movenze più sciolte come in una certa grandiosità di contorno, che fu ignota a' contemporanei. Il colore però è assai lontano da quel dorato che è pregio talvolta abusato dai sommi Veneti, ed inchina, nelle mezze tinte, a certo azzurrastro, che svela l'attento osservatore della natura, la quale di certo non s'indora di tanto giallume, come alcuni pretendono. Bellissime son pure le sue arie di teste, specialmente se di vecchi; ingegnose le sue composizioni per certa vaghezza e pellegrinità di pensiero ch'è rarissima ai tempi suoi. Tale dote preziosa ci offre in Venezia la tavola di lui a S. Maria Mater Domini, che rap-

presenta S. Cristina ginocchioni con al collo un disco di marmo col quale dovea esser gittata nel lago di Bolsena. Cinque gentili angioletti le fanno corona, sostenendo la corda a cui il disco è attaccato, a fine di alleggerirne il peso alla Santa. Nell'alto v' è il Redentore che benedice la martire, e le invia per un angelo la bianca veste della verginità.

Se io dovessi qui stendere la storia di coloro che onorarono l'arte, anzichè quella del progredire suo, così nella parte tecnica che nella spirituale, avrei l' obbligo di porvi innanzi molti altri nomi, oltre i riferiti, i quali tutti, se non li pareggiarono in merito, riuscirono però artisti lodevoli. Del qual fatto, che parrebbe miracoloso, raffrontandolo alle condizioni dell'età nostra, in cui si di rado s'incontrano i buoni pittori, credo di avervi già data ragione allorchè vi dissi, son poche Lezioni, come allora un maestro si pigliasse con sè alcuni garzonetti di quelli che meglio pareangli disposti all'arte; e questi educasse egli stesso, prima alle più manuali pratiche, poi alla tecnica più raccertata; e quindi, di tali mezzi valendosi, li addestrasse per tempo ad ogni magistero della tavolozza, li ponesse prestissimo in grado di essergli aiuti nelle opere a lui allogate. Per tal via li faceva in brevissimo tempo tanto sicuri dei modi di esecuzione e dei più eletti metodi del ritrarre il naturale, che, abbandonato il maestro, non altro pensiero doveano avere, se non quello di scegliere i loro modelli, e d'idealizzarli, a seconda del concetto che serravano nella mente.

Quanta differenza fra l'educazione artistica di quelle epoche e la odierna! Allora la pratica precorreva la teorica, ora questa infonde l' orgoglio della scienza senza fornire i mezzi d'attuarne i prodotti. Si ha un bel ripetere che il genio trova la via da sè, nè ha bisogno di lungo corredo d' insegnamenti per ispiegare sicure le ali. Ma il genio, non altro essendo che la potenza, raffermata da forte volontà, di dar nuova forma ed ap-

plicazione ai fatti appresi, o svigorisce o corre a delirii, se di questi fatti va sprovveduto.

Sia pure alacre, pronto lo ingegno di un giovane, ma se l' insegnamento pratico non gli addita i modi di dare facilmente vita ai concetti della mente, questi escono per lo meno incompiuti, perchè difettivi di eletta forma.

Sì, è vero, ora si apprende ai pittori la maniera di esporre le loro creazioni meglio conformi alla storia; loro si dimostra come abbiansi a foggiare con archeologica esattezza le pompe del greco eroismo, i giubbetti del medio evo; ma troppo poco gl'istruttori s'adoperano a far manifeste quelle maniere larghe, evidenti d'interpretare il vero, colle quali gli antichi sapeano infondere alle loro figure vita e quasi parola. Si guarda sì la verità, la si copia sempre, ma invece di considerarla nei sentimenti che la rinfiammano, e in quella larghezza di masse, che ne fanno sì spiccatamente bella la forma, la si riproduce ne'suoi particolari, meschinamente, come se si avessero a ricopiare i petali di una rosa.

Noi sorridiamo sugli anacronismi de'vecchi pittori nostri, e di certo non sono da lodare; ma se volessimo addentrarci in alcuna fra le cause che li portarono a quell'errore, la beffarda parola ci morrebbe sul labbro, imperocchè ci accorgeremmo, come, anche falsando la esattezza storica, que' grand'uomini indovinassero la poetica, aiutandosi spesse volte dell'anacronismo per conseguirla.

Essi, accomunando gli esseri celesti agli uomini che viveano ai giorni in cui l' opera conduceasi, intendevano di far spiccare più limpido e più evidente l' affetto religioso, dinanzi a coloro che si ravvisavano, in certa guisa, riprodotti nel dipinto. Imperciocchè ben comprendevano, come l' arte, sintetica manifestazione d' un' idea, non possa in modo conveniente ridestarla negli uomini, senza che questi chiaramente ne scorgano il legame ch' essa può avere colla vita contemporanea, e

vi discernano l' anello che rende il passato efficace scuola al presente. — Giacchè (è vano il negarlo) il fatto del jeri diventa sterile alla memoria, muto al pensiero dell' oggi, se con questo in qualche modo non si collega. E per collegarlo nei dominii dell' arte, altra via non v' è se non quella di effigiare giusti i sentimenti dell'uomo che abbiamo sotto gli occhi, trasportandoli, quando ne sia bisogno, ai fatti accaduti in altra età. Rappresentando quindi i quattrocentisti verissimo e naturale l' uomo contemporaneo, meglio faceano intendere a questo le impressioni ch' egli risente dalle grandi epopee del Cristianesimo. Laonde io porto opinione che non verrà mai concesso a noi moderni di ben esprimere gli avvenimenti del passato e di ben riprodurre le passioni e gli affetti, a seconda dei vari gradi di educazione morale e dei diversi elementi sociali, sino a che non educheremo la mano e il pensiero su quelle scene del giorno, in cui i sentimenti sgorgano spontanei dal cuore, e di questa spontaneità danno indizio in ogni moto del volto e della persona.

Non è no dagli antichi bassorilievi o sulle descrizioni della storia, che possa l'artista imparare a darci, secondo verità, Cajo Gracco che si congeda dalla moglie, o Cleopatra che raccoglie fra le dissolute braccia il moribondo Antonio ; ma solo queste azioni potrà egli infiammare di affetto, allorchè siasi inspirato dinanzi a famiglie che tremano pei gravi pericoli che pesano sul lor padre, o dinanzi a donne ardenti di ambizioso amore, che nella morte del drudo veggono sperdersi i sogni dorati dell'orgogliosa speranza.

È una strana pretensione, il voler che l' intelletto, ignaro ancora del presente da cui è accerchiato, risalga, senza aiuto di scale, ad un passato di cui appena ha una vaga immagine, se pur l' ha. È una strana pretensione, voler che l' ignoto si converta in forma espressiva, senza che la mente sia preparata ad arrivarci col mezzo di analogie e di confronti alle cose più

note. È chiaro che, in tal modo procedendo, le giovani immaginazioni, bisognose di attuare il pensiero senza quei veri che soli valgono a fecondarlo, si gettano nel mare vasto delle convenzioni, e in quello di sovente affogano. E che dalle convenzioni non possa uscire verità nessuna, e meno quella efficace dell'affetto, ce lo provano alcuni moderni e, sopra tutti, lo schizzatore, sì lodato alcuni anni addietro, il Pinelli. Quest'uomo, sì ammirato pe' suoi concetti di storia greca e romana, allorchè, abbandonando le eroiche movenze con cui pretendeva di estrinsecare i grandi fatti di quelle due nazioni, si pose ad effigiare le scene della Roma de' suoi dì, lasciò discernere tutto il falso ed il convenzionale che avea posto radice nel suo pensiero, perciò cadde sconsiderato. Prova incontrovertibile codesta, del torto che hanno coloro i quali reputano i soggetti cavati dalla vita contemporanea più facili che non quelli attinti all'età passate. Si cimentino all'ardua esperienza questi spregiatori, e vedranno quanto torni più difficile raggiungere del vero attuale la semplice poesia, la grandezza, la vita, che non rappresentare in modo lodevole i fatti del passato. — No, finchè non mi sarà dato vedere sui dipinti l' uomo dell' oggi, qual è, coi sentimenti e gli affetti che lo agitano, non avrò mai fonda speranza di veder la pittura tornare alla grandezza del quattrocento. — No, finchè si vorrà apprendere la composizione per una via convenzionale, fondata su fatti ed uomini ignoti, senza che ci precorra la esatta cognizione dei noti, di cui tutto giorno ci stanno sotto gli occhi gli esempii, pittura efficace sull' animo e sulla mente non avremo giammai. Chè ella, questa sublime pittura (lo ripeterò mille volte) non s' impara sui libri, non sui quadri, non nelle sale del nudo, non sulle opere, delineatrici erudite del vario abbigliarsi de' popoli, non sulle massime degl'idealisti classici, non sulle esagerazioni del teatro, non, a dir breve, sulle convenzioni formulate dalla dotta pedanteria; ma s'impara nelle piazze, nelle vie, fra il popolo,

sotto le vôlte delle chiese, nell' agitarsi dei mutui commerci, dappresso alla madre che effonde tenere cure al suo pargolo; vicino ai rimorsi del pentito colpevole; da per tutto, in somma, dove il cuore si spande libero, ad avvivar desiderii, speranze, paure, pietosi commovimenti, impeti iracondi; in una parola da per tutto dove l' anima opera spontanea, nè s' agghiada entro ai compassati assestamenti della scuola. E Leonardo, il grande erede dei trecentisti, Leonardo il legislatore dell'arte del quattrocento, Leonardo sentì questo vero, che molti dei moderni dimenticarono da un pezzo, allorchè disse nel suo precetto 89.°: « *Quando tu, o pittore, avrai imparato bene prospettiva, ed avrai a mente tutte le membra e i corpi delle cose, sii vago spesse volte, nel tuo andar a spasso, di vedere e considerare gli uomini nel parlare o nel contendere o nel ridere, o azzuffarsi insieme, quali atti sieno in loro, e quali atti facciano i circostanti; e quelli notare con brevi segni in un tuo piccolo libretto, il quale tu devi sempre portar teco.* » — E nell' altro 95.° aggiunge, di fare con brevi segni annotazione « *di tutte le attitudini degli uomini nei loro accidenti, senza ch' essi si avveggano di esser considerati, perchè avvedendosi avranno la mente occupata al pittore, la quale abbandonerà perciò la spontanea ferocità del suo atto.* »

Allorchè, o Giovani, seguitando queste egregie massime, e colla scorta loro la memoria nutrendo di quanto nel vero dà sembianza di vita, di pensiero, d' affetto, sarete riusciti a rappresentare giuste le movenze e gli agitamenti morali dell'uomo odierno, allora lanciatevi pur, se il volete, a figurare genti di altra età, chè lo potrete, sicuri di esito felice. Ma finchè a tanto non siate pervenuti, continuate a guardare le figure dei Bellini e dei Cima, non per altro che per aver più agevole la via di sorprendere il naturale nelle sue spontanee espressioni. Imperocchè è pregio massimo dei veneti quattrocentisti,

come pure degli altri d'Italia, lo aver saputo far salire la mente dell'osservatore all'ignoto per le vie del noto, lo averla condotta ad indovinare l'altezza dei religiosi concetti e dei personaggi che li attuarono, rappresentando quel vero contemporaneo, che valeva ad estrinsecare l'idea. Perciò essi ci porsero sempre gli uomini che avevano sotto gli occhi, coi loro abiti soliti e colle forme stesse, senza cercare un ideale lontano, sui tipi diversi dagli universalmente considerati, come espressione di un dato ordine di concetti. Essi ricevevano le impressioni dalla vita energica fra cui di continuo vivevano, e questa riproducevano fedelmente. Da ciò quindi quel naturale, quel semplice, quell'evidente che domina nelle figure loro e manca spesso alle colorate da noi. Perchè noi di solito assestiamo il vero secondo certi canoni creati dalla mente, cui demmo stortamente nome di regole; perchè noi la verità artificiamo entro alle officine artistiche, adulteriamo colle false idee della dignità e della grave grandiosità, noi la vediamo attraverso lenti scolastiche, mentre ella si sta libera da legaccioli e liberamente operante, a seconda dei moti dell'anima e dello impulso delle passioni.

In questa grande opera del comporre, come in tutte le altre della mente, è mestieri che l'anima, eccitata dalle impressioni de'sensi, che in lei si riflettono, sospingasi poi, come dal centro alla circonferenza, verso gli oggetti che le produssero, e tutta intenda ad espandersi con simpatia prepotente sul mondo esteriore, perocchè l'anima si sente inutile ed incompiuta, finchè ella non giunga a dominare questo mondo collo intelletto, e a conquistarvi uno spazio ove esercitare la vita.

Nè perchè io lodassi i pittori veneziani d'aver saputo ben rappresentare gli uomini ad essi contemporanei entro a storie di antico tempo, vogliate per altro inferire ch'io mi faccia apologista dell'anacronismo. Al contrario, io credo che specialmente in un'epoca simile alla nostra, in cui la cultura è sì diffu-

sa e sì facile a conseguirsi, l'anacronismo sia grandissima sconcezza nei dipinti, anzi più, che sconcezza, nocumento all'idea, la quale si rimane come subordinata a forme e ad apparenze che distolgono dal suscitarla pronta ed evidente.

A proposito degli strani anacronismi che la scuola veneta si permise di continuo, un moderno scrittore francese osservava che l'esigenze della storia non dovrebbero essere le medesime nei prodotti dell'arti belle; e che per rendere efficace sulla tela una scena drammatica, soddisfar con essa gli occhi, e toccar l'anima dello spettatore, l'esattezza storica, rispettabile senza dubbio, non ha maggiore importanza in pittura, di quello ne abbia l'esattezza degli abiti nel dramma che vien rappresentato sul teatro. All'appoggio di tal sua opinione, l'autore cita i dipinti di Paolo Veronese e del Lebrun, in cui entrambi i pittori espressero eguale soggetto, cioè la famiglia di Dario ai piedi di Alessandro. Paolo ne fece una scena del suo tempo cogli abiti veneziani d'allora. Il Francese diede a' suoi eroi greci certe acconciature di capo assai vicine alle parrucche di Luigi XIV e del maresciallo di Turenna. Senza dubbio, innanzi al comparire del famoso tragico Talma, che fu il primo ad introdurre sulla scena francese una scrupolosa esattezza nei costumi storici, le tragedie di Racine, di Corneille e di Voltaire produceano sugli uditori effetto uguale a quello che v'ingenerano oggidì; tuttochè i personaggi biblici e greci recitassero in cappello tricorne, giubba gallonata e sarcotto a fiori. Ma v'ha innanzi tutto una gran differenza fra il negligentare la verità storica e il travestirla. Poi la scena drammatica interessa ben più per quello che vi si ascolta, che non per quello che vi si vede. Che nel Cinna si scorga Augusto passeggiar sul proscenio con un cappellino orlato di piume rosse, la è un'assurdità che può esser fatta dimenticare dalla bellezza de' versi e dall'abilità dell'attore a porgerli; ma componete invece un quadro di questa scena, ed eccitereste

il riso più sgangherato, per quanta eccellenza vi sia e di disegno e di colorito.

Quando le impressioni d'un'arte non possono trasfondersi all' anima se non per la via dell' occhio, guai offendere questo con dissonanze ridicole! Tutti ammirano il magico colore ch'è nel Ratto di Europa dipinto da Paolo, ma chi non ride a veder la sicula ninfa in un costume da civetta del sedicesimo secolo? E chi può perdonare a Rubens quelle sue donnacce vestite da pescivendole, che riempiono colle floscie lor membra e cogli sconci lor abiti quella sua tela mirabilmente colorita, conosciuta sotto il nome di *Strage degl'Innocenti?*

Seguitando un tale sistema, che importa più il soggetto trattato dal pittore? Qual v' ha differenza fra il profano ed il religioso? Quadri simili possono per un istante allettare la vista, quando bene eseguiti, ma ributtano la ragione o corrompono l' animo. Tale insulto flagrante del vero, sturba lo spettatore, il quale sente allora nello spirito una lotta costante fra ciò ch' ei vede, e ciò che sa, e ciò che sente nel cuore.

Per ovviare ai disordini di tal sistema che, nudato dello spiritualismo in cui sapeano tenerlo i quattrocentisti, continuò sino alla fine dello scorso secolo, i classici infolliti del greco si scalmanarono a contrapporne un altro non meno errato, tentando condurre il pittore al nudo accademico degli antichi, in soggetti in cui l' assenza totale delle vesti non è men contraria al vero ed al verosimile, di quello nol sieno le mode spagnuole e fiamminghe del cinquecento, applicate alle scene dei due Testamenti.

Il pittore David nel suo Ratto delle Sabine (quadro ricco di fama più che di pregi) rappresentò i due principali guerrieri senza altro abbigliamento che un elmo ed uno scudo. Ciò è contrario al verosimile egualmente che al vero, perchè que' due combattenti portano troppo belle le armi loro, e camminano in luogo ornato di troppo magnifiche architetture, e fra donne

mezzo disciolte sì, ma pur coperte da ricchissime drapperie, perchè l'immaginazione possa ammettere l'idea di una società primitiva, in cui gli eroi compiessero le loro azioni senza camicia. Così fatte evidenti contraddizioni offendono al sol vederle, egualmente che quelle di cui si rese tanto ingenuamente colpevole Paolo Veronese. — David volle regalarci un quadro accademico, riconducendo così la scuola francese, e di conseguenza la romana su cui tanto influì, allo studio dell' antico, al disegno dotto, al culto della forma. Il fine non sarebbe stato pessimo, avuto riguardo ai trasmodamenti del barocco che ancora infettavano l'arte, ma bisognava scegliere altro soggetto, e forse, come Michelangelo, cavarne il tema dai regni dell'eternità e della morte.

Nella statuaria, ove tale errore è più perdonabile, giacchè v'è mantenuto da una tradizione ancor poderosa negli animi, così fatta mancanza di verità è sovente la causa di una grande freddezza nel pubblico. Io non discuto qui nè la possibilità, nè i mezzi di rimediare a tal grave inconveniente; mi contento adesso di contestare il fatto. Nei nostri busti rappresentanti uomini coi quali la generazione attuale ha vissuto, i cui tratti sono familiari a ciascuno, m'appello a voi, o Giovani, se il vestirli di greca clamide, o presentarceli nudi, non sia un modo di fallire allo scopo, rendendoli irreconoscibili. Così acconciati, che altro possono ridestarci se non l'idea d'altra età, o tutto al più di un'opera d'arte bene eseguita? Possono essi eccitare in noi altri sentimenti di quelli che ci fa provare l'immagine di qualche gran personaggio dell' antichità?

Châteaubriand era solito dire che il cappello bicorne dell'imperator Napoleone, e il suo soprabito grigio, posti in cima di una pertica, solleverebbero ancora le nazioni. Egli diceva giusto, perchè son questi i segni esteriori che caratterizzano il gran colosso delle battaglie. Ma ponete invece Napoleone a cavallo, mascherato da imperatore romano, e il popolo gli passe-

rà dinanzi senza levare la testa, o riderà se l'alza. Ciò deve accadere per tutt'i tipi tradizionali che rimasero popolari. Enrico IV, Federico II, Rousseau, Voltaire, Monti non possono essere riconosciuti sott' altra forma che quella ad essi consueta quando erano in vita.

Ora quali scene son più familiari al popolo, di quelle che si attengono alla vita di Cristo e degli Apostoli? Come fu dunque possibile agli artisti della scuola veneta il non comprendere, che togliendo ai tipi consecrati dalla tradizione gli abituali lineamenti, per surrogarvi uomini ad essi contemporanei, distruggevano il fine stesso per cui dipingevano i quadri?

Qui è però da fare una distinzione. In tale errore caddero quasi sempre i maestri veneziani del cinquecento inoltrato, ma non quelli del quattrocento, i quali, sebbene commettessero anacronismi molti, li convertivano, a così dire, in elemento di espressione, conservando poi nei protagonisti dei lor dipinti i tipi venerati dal popolo e vestendoli d' ineffabile devozione. Poi non avveniva mai che deturpassero la scena d' un dipinto sacro con quelle impudenti sconcezze che i loro contemporanei di Francia o di Germania si permetteano. Sicchè nei dipinti veneziani del secolo decimoquinto non ci accade di certo d'incontrare, come nell'opere degli oltremontani pittori, un vescovo benedire al matrimonio di Saturno e Cibele, od Ettore essere portato al sepolcro da una processione di frati colle torcie accese. — Se l' anacronismo fosse rimasto entro ai limiti in cui i veneziani quattrocentisti lo ritennero, è certo ch'esso avrebbe piuttosto giovato che no ad estrinsecare l' idea e ad improntare nei dipinti la vita del vero; ma quando, rotte le dighe, diventò mezzo a rintracciar effetti pomposi e brillanti di colorito, allora potè essere sopportato solo da quelli che stimano i cinquecentisti veneziani pari all'alto fine dell'arte, perchè dipinsero con pennello più succoso e più intonato di tutti

gli altri Italiani, e così formarono quello stile che sì bene il Reynolds chiamò ornamentale.

Io non verrò adesso a disputare se questo colorito dei cinquecentisti veneziani sia per sè stesso tal pregio, da doverlo preporre agli altri tutti; da dovervi posporre perfino la forma, tanto difficile a mantenersi pura, con un colore succoso. Nè punto dirò ora il pensiero mio, se o no, la soverchia preoccupazione d' un colorito brillante sia per nuocere all' espressione e talvolta alla savia composizione, come tanti sostengono. Solo domanderò se questo tingere sì plaudito e sì raccomandato alla imitazione, siasi da noi moderni raggiunto. A me veramente, salvo poche eccezioni, non pare. Veggo da gran tempo copiarsi dipinti di Tiziano, di Paolo, di Bonifacio, ma ne' quadri originali non trovo quella trasparenza, quella forza, quell' intonazione incomparabile de'notati maestri. Invece scorgo ombre opache, lumi pesanti e duri, masse male spiccate. Segno dunque che il segreto non è ancora scoperto, almen qui da noi, e forse non l' è pei metodi fin al dì d' oggi seguiti, che dagli antichi sono a gran pezza lontani. La qual cosa tenterò dimostrare in alcuna delle venture Lezioni, nelle quali mi propongo di sottoporre ad analisi il metodo antico del dipingere in olio, epilogando gli esperimenti del Merimée, del Fernback e sopra tutti dell' Eastlake; uomini ingegnosissimi, a cui dobbiamo accurati lavori sperimentali, intesi a dimostrare il sistema trovato dal Van Eyk in Fiandra.

Nella Lezione seguente invece verrò a porgervi dinanzi la storia di coloro che portarono al più alto onore questo colorito, e che stanno come un elevato segno alla sterile invidia nostra, bramosa di raggiungerli, ma impotente fino a porvisi dappresso, per molte delle cause antedette, e per altre ch'esporrò, nel discorrere di Tiziano, Giorgione, Paris Bordone, il Pordenone e Bonifacio.

BIBLIOGRAFIA.

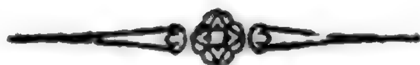
RIDOLFI. — *Le Meraviglie dell' Arte.* — (Già citato nella Lezione XVII).

ZANETTI. — *Della Pittura Veneziana.* — (Già citato nella Lezione XVII).

TASSI. — *Vite de'pittori, scultori e architetti bergamaschi.* — (Vol. 2. Bergamo 1793 in 4.to). — (Per le notizie sul Privitali).

DEL POZZO. — *Le Vite de' pittori, scultori e architetti veronesi.* — (Un Vol. in 4.to Verona 1718). — (Per le notizie su Girolamo dai Libri).

MANIAGO. — *Storia delle belle arti friulane.* — (Un Vol. in 4.to Venezia 1819). — (Per le notizie de'pittori del Friuli).



VIGESIMA LEZIONE.

La pittura veneziana dell'epoca detta aurea.

Giorgione *nato nel* 1478, *morto nel* 1511.
Tiziano *nato nel* 1477, *morto nel* 1576, *ed i loro seguaci e discepoli.*

Mette non poca maraviglia il vedere come la pittura veneziana, sì castigata in Giovanni Bellini, sì corretta nel Cima, sì dotta nel Mantegna, sì elegante e sì espressiva nel Carpaccio, d'improvviso mutasse via e tendenze, per farsi in prima abilissima imitatrice della natura materiale, dappoi sirena del più fulgido ed armonioso colore. Ma questa maraviglia deve cessare per chi consideri al vivere privato e pubblico di Venezia sul cominciare del cinquecento, per gran parte diverso da quello delle età anteriori.

Fiaccatosi, colle crescenti ricchezze, il sentimento religioso, ai più doviziosi bastò sovente il simularlo con lussureggianti apparati offerti in dono alla Chiesa. I costumi corrotti da più che asiatici sensualismi, fecero sì che neppure le genti del popolo (sempre meglio dell'alte classi rispettose alle sacre tradizioni), provassero nell'anima il bisogno che la pittura rappresentasse con austera compostezza i misteri del cielo, e piuttosto bramassero scorgere sui quadri d'altare carnalità conformi a quelle desiderate dagli animi, sancite dall'abitu-

dine. Per tali motivi si cercò nei dipinti di chiesa, più che l'espressione santa, il nudo bene effigiato, più che i tipi devoti, i lineamenti della bellezza stemperatamente mondana.

Un uso venuto allora in gran moda costrinse sempre più l'arte a farsi copiatrice del vero esteriore, anzichè immagine di elevati pensieri. I patrizii bramarono avere il proprio ritratto così nelle sale dei loro palazzi, che nelle magistrature a cui presiedevano. Sicchè gli artisti, esercitandosi tutto giorno in simile lavoro, avvezzaronsi a considerare la imitazione materiale della verità come uno dei più alti segni che all'arte fosse dato toccare. Giunti in ciò ad una rara eccellenza, valenti a trarre partiti impareggiabili di colorito dalle toghe damascate, da' sciamiti d'oro, dai broccati sfarzosi, di cui vestivansi i pubblici magistrati di Venezia, ingegnosi ad impastare la carne così, che paresse cedevole al tatto, eccoli riempire i dipinti sacri come i profani di quegli abiti pomposi, di que'velluti, di que' tappeti, di quelle mille superbe magnificenze, che faceano allora unica nel mondo Venezia. Eccoli effigiare spesso pegli ammolliti patrizii, le immagini delle famose Frini del giorno, intese col fascino delle trafficabili attrattive loro a convertire Venezia in un aremme d'orientali voluttà, a cui doveano correre sitibondi tutti gli stranieri che voleano condurre sibaritica vita fra le rose dell'allegro libertinaggio.

Smisuratamente ingigantite allora le ricchezze magnatizie; schiuse ne' palazzi sale sfarzose per ogni sorta di dorati ornamenti; erette le chiese sulle erculee norme dell'arte romana, diventò quasi necessità fregiare gli uni e le altre con vaghi dipinti, i quali crescessero splendore a quello sfoggio di smodata opulenza. Per ciò questi si vollero, non più rivelazione di gentili o devote forme, ma abbagliante apparato di vivaci scene che dessero idea di grandezza e di sfarzo, in breve, che fossero, piuttosto sontuosa decorazione, che non parola di sublime sentire. E di vero, quale impressione poteano fare più

sull'animo i dipinti, modesti per ingenua verità, dei Bellini, dei Carpacci, dei Cima, quando da per tutto bramavasi lo sfoggio dell' oro e delle stoffe rabescate di cento colori ? Sarebbero stati dissonanti all' idea ; censura quasi a sì orgoglioso pompeggiamento d'addobbi. Laonde la pittura, convertita ogni dì più in istromento di decorazione magnatizia, si tramutò, come a dire, in veste, o meglio in immagine della crescente corruzione sociale.

A questa poi impressero suggello di sfrenatezza, da una parte le numerose concubine del patriziato, avide di vedere lautamente compensate dal lusso le vendereccie bellezze della persona ; dall'altra l' incarnato simbolo dei vizii del secolo, l' Aretino, che a' suoi dì personificò le influenze della satira scostumata. Costui, ingegno naturale, ma a nessuna buona disciplina educato, conobbe il suo secolo, e volle carezzarne le colpe colla impudente sbrigliatezza degli atti e della parola ; conobbe che la sfacciataggine ribalda gli avrebbe procurato se non gloria, celebrità, allora interclusa alle miti virtù ; conobbe la potenza della stampa, e invece di sonetti sospirosi e di torniti periodi, avventò strapazzi nello stile feccioso del trivio. Co' primi suoi scritti merita d'essere bandito da Arezzo ov'era nato di meretrice: arrivato a Roma pedone, il Chigi mecenate di Raffaello, lo accetta per servo, poi lo scaccia per ladro. Campa in prima di laidezze turpissime, si fa cappuccino, rigetta poi la cocolla, adula, sparla, sinchè salito colla più abominevole delle infamie a fortuna, si presenta ai principi, offrendo lode in cambio di ducati.

Unica scienza sua diventa la sfrontata ignoranza e il disprezzo alle lettere, quando tutti, almen nella forma, le idolatravano ; così si fa terribile ad ogni classe più colta, desiderato o scacciato da chi imitava o abborriva lo svergognato suo vivere, o ne temeva le impudenti contumelie. Guadagnatosi lo sfratto da Roma, ripara al campo di Giovanni dalle Bande ne-

re, che più ribaldo de' suoi ribaldi lo vuole a mensa e perfino a letto seco; poi lo presenta a Francesco I di Francia, il vantato tipo della raffinata cavalleria, da cui riceve il più festevole accoglimento. Anche Enrico VIII gli manda 300 corone d'oro, Giulio II gliene dà 1000 e lo fa cavaliere, sicchè gli venne speranza di essere creato cardinale. Allora prende nome di *divino* e di *flagello de' principi*, i primi artisti ambiscono di fargli il ritratto; medaglie son coniate in suo onore; Carlo V lo chiama suo idolo e lo copre di doni, e perciò, in breve, si fa ricchissimo. Eppure non gli paiono abbastanza quegli onori e quelle ricchezze. Chiede e chiede sempre, e se tardasi a regalarlo, minaccia le freccie avvelenate della sua mordace parola. Gli sembrano scarsi i presenti? Rifiuta insultando, vituperando i principi in generale, lodandone ciascuno in particolare, non senza scaraventar strapazzi ai rivali o nemici dell'adulato: furbo artificio che gli procura dalle regie collere lauti doni.

Ma principi non erano per lui solamente i coronati, sì bene anco quelli che teneano il campo nelle arti e nelle lettere, purchè non mancassero di offerirgli omaggio e tributi. Laonde ne venne che l'Ariosto lo collocasse fra quelli di cui più dovea onorarsi l'Italia, Tiziano ne prendesse i consigli, vivesse in istretta dimestichezza con lui, e gli facesse più volte il ritratto, Michelangelo, in fine, deponesse le alterigie dell'animo, per esortarlo a scrivere di lui.

Quando i suoi benefattori scettrati, stanchi alfine della vigliacca sua ingratitudine, lo scacciano da ogni terra, ripara come ad unico asilo in Venezia, in Venezia ove allora il vivere licenzioso era moda e gloria, ove era libera la parola purchè non toccasse alle norme dello Stato. Quivi fra lascivie e pericoli procurati dall' infame sua lingua, conduce i turpi giorni immedesimandosi cogli artisti migliori, procurando loro commissioni, corrompendone insieme all'animo lo ingegno. Scriveva intanto satire, commedie, lettere, polemiche virulente, e, quel

ch' è più strano, prediche di un ascetismo esagerato, mescolandole a laidissime narrazioni. — Finchè ascoltando un giorno dalle sorelle sue, che teneano in Venezia postribolo, le salaci imprese del vituperoso ricetto, nel riderne sgangherato, cascò dalla scranna e si percosse a morte. — Datogli l'olio santo, l'empio esclamava, *guardatemi da' topi or che son unto*, e moriva in modo e luogo degno dell' infame sua vita (1).

Ora, in una città accarezzatrice di sì vergognoso mostro, in una città che volea le arti proprie patrocinate da lui, era naturale che la pittura sacra e la storica perdessero dignità, e si facessero ornamentali soltanto, ma di quell'ornamento che alletta il senso e lo stempera, non dell'altro, che pur rallegrando l'animo, lo istruisce e lo ammigliora.

Affinchè per altro Venezia potesse in così fatto modo festeggiare l' Aretino, non bastava di certo che ella fosse ne' costumi corrotta, conveniva amasse fervidamente di collegare le classi più elevate de' cittadini alle tripudiate gallorie dell' ilare suo popolo. E difatto pare cominciasse allora quella famigliarità forse eccessivamente corriva, quella noncuranza delle forme sostenute e severe, che portava i veneti patrizii di quell'età ad accomunarsi volentieri colle più basse classi del popolo. Fosse la configurazione stessa della città che a ciò influisse, fosse il desiderio d' oligarchi, reggenti lo Stato sotto forma repubblicana, di mostrarsi affabilissimi verso le plebi, per far che queste, o non si accorgessero o perdonassero il non volerle conscie di quanto avea relazione alla cosa pubblica, fatto è che il notato può dirsi un de' tratti caratteristici del patriziato veneto in quell'epoca, e valse, senza dubbio, a spingere la pittura verso una scelta di tipi, in cui spesso mancavano nobiltà ed elevatezza. Non v' è forse un'altra scuola contem-

(1) Questi pochi cenni sull'Aretino io trassi in gran parte dal vol. XIV della *Enciclopedia storica di Cesare Cantù,* in cui sono egregiamente lumeggiate le corruttele del troppo vantato secolo XVI.

poranea, in cui si scorgano tolte così spesso a modello di santi e di angeli genti del trivio: prova evidente come simili infrazioni della convenienza artistica non urtassero nè l' occhio nè la immaginazione de' committenti.

I primi sintomi di questa tendenza si scorgono in Giorgio Barbarella, detto Giorgione da Castelfranco, ingegno colossale, che volle abbandonare i modi ingenui ed affettuosi dell'antica bellinesca maniera in cui fu educato, per vestire di allettante sensualità ogni prodotto del suo pennello. Impetuoso ed ardito riformatore della dotta minutezza dei maestri, elevossi ad un fare grande e vigoroso, come uomo che conosce la propria potenza, e non ci pone misura. Superò tutti gli emuli nella macchia robusta, nel succoso colore, negli effetti del chiaro scuro; preferì al mistico de' vecchi pittori, quel naturale che ricrea i sensi, e lascia muta l' intelligenza. Si volse al ritratto, e tanto lo perfezionò, da valersene sino in quelle immagini che sempre dovrebbero improntarsi di serafica idealità. Per la qual cosa, sin le Madonne da lui dipinte portano i lineamenti e le floride incarnagioni di quelle facili bellezze di cui riboccava allora Venezia e lo Stato. Ne è prova la stupenda palina ch'egli dipinse per la sua terra natale di Castelfranco, palina ove sta nel mezzo, dipinta maravigliosamente, la Vergine Santa, nel cui volto intravedesi come ne fosse modello quella sua druda di nome Cecilia, le infedeltà della quale così ammalarono l'animo, e più forse il corpo del sommo pittore che nel 1511, non ancora compiuti trentatre anni, miseramente moriva. Tanto la donna fatale gli preoccupava e sensi e cuore quando dipingeva questa Madre del Signore, da chiamarla impaziente se ella tardavagli l'avvelenato bacio, sicchè dietro la tavola un giorno egli scrisse:

Cara Cecilia, vieni t'affretta
Il tuo t'aspetta
Giorgio Barbarella (1).

Eppure quest'uomo che fece il suo pennello simbolo quasi delle voluttà veneziane d'allora, quest'uomo cominciò la via sulla casta maniera del suo maestro Giambellino, e parea volerne perpetuare la tradizione. Di ciò fanno fede i due gentili quadretti di sacro soggetto che ne ha la Galleria degli Ufficii a Firenze, sparsi di figurine castamente disegnate che si direbbero uscite dal gentile pennello di Giovanni. Dovette però ben presto abbandonare si nobile cammino, imperocchè i due citati son quelli, fra i pochi rimastici di lui, che rammentino la bellinesca maniera. Gli altri mostransi, non v'ha dubbio, maravigliosi per colorito, ma infelicissimi per disegno, e, quel ch'è più, manifestano spesso, così nelle forme del corpo che nelle teste, certa non so quale volgarità ignota a' predecessori.

Di questo vizio non sono intinte però nè quelle bellissime tre mezze figure riunite in una tela che ne ha qui la galleria Manfrin, nè il ritratto del Gattamelada agli Ufficii di Firenze. Ma invece vi cade quel gioiello di colorito in cui siedono tre figure scherzanti e suonanti all'ombra di un albero, ora al Louvre, e quel dipinto che abbiamo qui all' Accademia (se pure è de tenersi per suo) e che rappresenta una burrasca sedata per miracolo dell' Evangelista Marco, sul quale però sarebbe ingiustizia scagliare censura, dopo che goffi ristauri, l'un sull'altro accatastati, ne svisarono la originalità (2).

Giorgione, più che il Bellini assai, fu maestro al suo condiscepolo Tiziano: Tiziano, stella della veneta scuola, e degno

(1) Quest' iscrizione fu tolta da molto tempo all'occasione d'uno dei vecchi ristauri fatti a questa tavola, la quale venne di fresco risarcita nuovamente, e assai bene dal sig. Paolo Fabris.

(2) Il Ridolfi lo dice di Palma il vecchio, altri di Paris Bordone.

di esserlo, pel magistero dell'energico, sodo, sapiente pennello, ma non per la forza del sublime immaginare, come ora mi attenterò di darne le prove (1).

Se scorriamo i critici ed i biografi di Tiziano li vedremo divisi in due schiere accanitamente irose le une contro le altre per combattersi a vicenda sopra un terreno sdrucciolevole, e per una causa più sdrucciolèvole ancora, che pari ad anguilla scivola repente fuor della mano che tenta stringerla, o come la seppia del Gozzi, *schizza inchiostro e fugge*. Gli uni, e son gli storici dell'arte veneta, ci dicono che il Vecellio fu buon disegnatore, compositore profondo, caldo nella espressione. Gli altri, e son quelli della fiorentina e della romana, negano queste qualità, e ce lo mostrano artista scorretto che si contentava di copiar la natura grossamente senza far luogo a scelta, che componeva senza filosofia, senza decoro, proponendosi null'altro se non begli effetti di colore e di chiaroscuro. Ed anche sui meriti suoi come colorista, i due partiti non sono d'accordo; chè mentre gli uni lo decantano il più abile a ritrarre le tinte del vero, gli altri ci dicono, aver coll'insigne sua tavolozza saputo raggiungere un'idealità eccelsa sì, ma pure convenzionale. — Fra così disparate sentenze qual è propriamente la giusta? Difficile il deciderlo, se non ci gettiamo dopo le spalle quella pregiudicata ammirazione in cui molti tengono i dipinti antichi, e non ci facciamo a guardarli con animo non prevenuto.

Rispetto al disegno di Tiziano, parmi che bene lo giudi-

(1) Vorranno, io spero, i lettori considerare che essendo queste lezioni destinate all'istruzione dei giovani alunni dell'Accademia, m'è forza mettere in aperto anche i pochi difetti de'sommi uomini di cui parlo, giacchè nulla torna più dannoso all'educazione quanto il tacere o il dorare le colpe, sebbene leggiere, de'grandi, le quali, accerchiate, siccome vanno d'ordinario, dall'aureola della fama, son tenute facilmente anch'esse dalla gioventù, in conto di pregi, e la trascinano a seguitarle.

casse Michelangelo quando nel considerare la Danae dell' insigne Cadorino, disse ragionandone confidenzialmente col Vasari, che *molto gli piaceva il colorito di quella figura, e la maniera, ma che era un peccato che a Venezia non s'imparasse da principio a disegnar bene, e che non avessero que' pittori miglior modo nello studio.* — Infatti, allorchè si ferma l'occhio sull' insieme di parecchie delle sue figure, si scorge come egli cadesse sovente nel trascurato e nel triviale. Ne' suoi nudi si manifesta spesso artista, che pago di ben degradare e tondeggiare una parte, non bada per la sottile alle appiccature e al giro de' muscoli. Ma il buon disegno non è tutto nel corretto contorno, e nella scienza delle appiccature, esso racchiudesi anche nella giusta distribuzione del chiaroscuro, perchè da questa specialmente deriva il rilievo delle parti, e la acconcia loro modellazione, ch'è quanto a dire il disegno contenuto dai contorno esteriore. Ora in questa parte rilevantissima Tiziano è maestro sommo, e poche volte cade in errore.

A prova poi ch'egli, quando voleva, sapea porre grande studio in un dipinto, e dare giusto e vero anche questo contorno, e conosceva a fondo la scienza delle appiccature, servono, per esempio, una delle Veneri nella Galleria degli Ufficii, elegantissima di forme, i due ritratti di Francesco Maria I, Duca d' Urbino, e di Eleonora sua moglie, nella stessa quadreria; il dipinto che sta ad Anversa rappresentante il vescovo Pesaro dinanzi ad Alessandro VI, la coronazione di spine a Parigi, il torso di san Sebastiano nella tavola della sagrestia della chiesa della Salute qui in Venezia, i puttini tutti sì naturali, sì festosi, sì ben mossi che pare respirino e parlino, e sopra ogni cosa quel Cristo della moneta nella Galleria di Dresda, in cui ogni linea è una perfezione di verità e di sapere, perchè ogni linea si vede lungamente pensata dall' intelletto e sentita dall' anima. Avea dunque ragione il Tintoretto di affermare che *Tiziano talora fece alcune cose che far non si po-*

tevano migliori; ma che altre ancora ne fece che si potevano meglio disegnare.

Molti lodano per correzione di segno il san Giovanni Battista che sta in quest' Accademia, ma io non posso in tale sentenza convenire, perchè mi pare affatto convenzionale il contorno delle gambe, e poco anatomicamente intesi i muscoli delle braccia. Nè punto consento con quelli che encomiano a cielo il fiero disegno negli Apostoli dell' Assunta, imperocchè sembrami che in alcuni d'essi le coscie non si leghino al torso; in altri il busto giri all' inversa del piantare de' piedi, in altri ancora le estremità si manifestino scorrette o negligentate.

Singolar fatto! In generale le opere meno accurate di Tiziano, per quanto si riferisce al disegno, son quelle ch'egli condusse per Venezia. Le due notate ne sono in parte la prova, e la raffermano le altre sue che qui abbiamo, sebbene dalla fama tanto accarezzate. La sua presentazione al tempio è un capo d'opera per colore e per chiaroscuro, nè v'ha lode che sotto tale riguardo possa sembrare esagerata; ma l'insieme e il contorno delle figure sono di frequente così negletti, da ricordare in embrione la verità piuttosto che rappresentarla. Il san Pietro Martire a' santi Giovanni e Paolo vien proclamato, è vero, il quadro *senza difetto*, ma basta il passo impossibile del manigoldo, e la mal giustificata postura del Santo abbattuto, per dimostrare che ve ne sono parecchi. Minori censure da questo lato si merita la celebre tavola di Casa Pesaro a santa Maria de' Frari, ma quando si porta l'esame sulle due principali figure, la Vergine in trono ed il san Pietro, è impossibile dar loro sincera lode di corretto disegno, e l'ammirazione si arresta a quei ritratti al basso ginocchioni, la cui naturalezza mostra veramente la colossale valentia di tanto uomo. De' tre sfondi nella sagristia della Salute, del Tobia coll' Angelo a san Marziale, delle due tavole in s. Salvatore, e di altre opere minori che veggonsi del grand'uomo in questa Venezia,

non parlo, perchè già anche i lodatori convengono esser minori di pregio che non le testè nominate (1).

Molti per certo si maraviglieranno di questa mia opinione, e più ancora ch' io la mantenga rispetto all' Assunta, la quale ha rinomanza di lavoro insigne in ogni ramo dell'arte. Nè io dico che l' Assunta non sia dipinto maraviglioso, ma sembrami che in non poche parti essa lasci sentire di que' desiderii che non si provano dinanzi ad altre fatiche del Cadorino. Gli Apostoli, com' io già notava più sopra, presentano negligenze non degne di sì alto ingegno. Nè questo è da imputarglisi a colpa, imperocchè la tavola quand'era nell'originale suo posto avea dinanzi a se un gran tabernacolo, il quale impediva quasi che quegli Apostoli si vedessero. — Perchè dunque Tiziano avrebbe dovuto prodigare intorno al loro disegno studi profondi? Bene invece gli correva obbligo di porlo un tale studio nella figura della Vergine, che spiccava anche allora agli sguardi di tutti; ben gli correva obbligo di ridurla nelle forme del corpo e nelle drapperie pari in bellezza al colorito luminoso di cui rivestilla. Sono inarrivabili per degradazione, per tinta, per scienza del tondeggiare, per arie festose ed eleganti tutti que' tanti puttini della gloria, ma son essi disegnati in quel modo che sapeva usare Tiziano quando il voleva? Reggono essi al paragone di que' due stupendi che si librano fra le nubi nel san Pietro Martire? Senza dubbio il Vecel-

(1) Taluni, fra quelli che pur tengono alla qui esposta opinione, vorrebbero però fossero noverate fra le opere migliori di Tiziano la Maddalena, la Venere e il Cristo portante la croce, che da casa Barbarigo recentemente acquistò lo imperatore di Russia, ed inoltre il Salvatore deposto nel sepolcro della Galleria Manfrin; ma, sebbene questi quattro dipinti abbiano parti egregie, e degne di tanto artista, cedono per altro ai sopranoverati, condotti per committenti esteri. — È poi da avvertire che la Maddalena è una replica di quella inviata dal Vecellio a Carlo V, e che la sepoltura del Cristo nella Quadreria Manfrin è altra replica del quadro attualmente nel Louvre, il quale è fuor di dubbio superiore al veneto per intonazione di colore e per giusta degradazione di chiaro-scuro.

lio volle offrire in questa gloria, più ch'altro, tutte le maraviglie di un succoso ed armonico colorito, e se questo fu, com'io credo, il suo proposito, ci riuscì in modo inimitabile, perchè è impossibile dipinger meglio le carni, bilanciar meglio i toni e le tinte, intendere con più larghezza il chiaroscuro, manifestare maggiore scienza nella distribuzione delle masse calde alternate alle fredde. In tutto ciò il dipinto di cui l'Accademia va gloriosa, merita grandissimo studio e somma venerazione.

Che se piacesse a taluno di andar indagando la causa per cui si mostrino meglio disegnati e più accurati i dipinti di Tiziano fatti per l'estero, che non quelli condotti per la sua Venezia, forse potrebbe trovarla in una circostanza che non dovrebbe influire mai sull'animo dell'uomo, ma che, sgraziatamente, c'imperera finchè dura il mondo. Consultando que' fatti della vita del Vecellio, i quali meno possono venir rivocati in dubbio, si scorge come, forse più del bisognevole, gli piacessero le agiatezze della vita che non s'acquistano se non col molto oro, e per ciò più accuratamente lavorasse per chi meglio il pagava, giustificando così quel che di lui ci lasciò scritto l'Aretino, tuttochè suo fervidissimo amico, *possedere*, cioè, *Tiziano molta quantità di danari e somma avidità ad accrescerli*. Laonde per Carlo V, prodigo verso il grand'uomo di doni e di onori, condusse i quadri più finiti e più accurati. Tali sono, a detta di tutti gli artisti, i dipinti che adornano l'Escuriale, tali due Sacre Famiglie che or sono al Belvedere di Vienna, e che pare egli operasse per Ferdinando re de' Romani. Nè era solo Carlo V a compensare Tiziano più largamente che nol facesse Venezia. La chiesa delle Grazie a Milano gli ordinò una coronazione di spine, pattuendo generoso premio, ed egli infatti le dipinse quella maraviglia di colore e di chiaroscuro che ancora s'ammira al Louvre, solo perchè fu dimenticato di ricuperarla insieme agli altri dipinti portati

via d'Italia nel 1797. Era munifico mecenate delle arti Alfonso da Ferrara, e quindi Tiziano, sperando da lui lauta mercede, gli colorò quel Cristo della Moneta, che, siccome notai, è gemma sopra ogni dire preziosa; poi condusse per lui i due famosi baccanali che passarono di poi, l'uno a Londra l'altro a Madrid. Era pure splendidissimo compensatore degli artisti Guidobaldo II duca d'Urbino, e Tiziano sapendo ciò, fece per lui un de' più bei ritratti che vedere si possano, e quella celebre Venere dal cagnolino che or fregia la tribuna degli Ufficii a Firenze, e che rappresenta un'amica dello stesso duca Guidobaldo. I Farnesi pareggiavano i dalla Rovere nello spendere in opere d'arte, e quindi per essi lavorò Tiziano quella Danae veramente insigne per vita d'incarnagioni e scienza del chiaroscuro, che ora ammirasi nel Museo di Napoli.

Con ben diversa misura invece veniva Tiziano compensato nella sua Venezia, e le prove abbondano. Conduce, p. e., con largo e fiero pennello la gran tavola dell'Assunta, e i frati minacciano di non accettarla, perchè ad essi non piace, sicchè forse l'autore rimaneva senza neppur il povero prezzo pattuito, se l'ambasciatore Cesareo, offrendo grossa somma a fine di acquistarla pel suo imperatore, non faceva que'Padri avvertiti del loro errore. — Il pievano di santa Maria degli Angeli in Murano gli commette un'Annunciata, e Tiziano fa del suo meglio perchè riesca cosa eccellente, ma chiedendone egli 500 scudi, vien ricusata parendo eccessiva l'inchiesta; laonde il pittore la manda all'imperatrice Isabella, la quale lo retribuisce con 1000. — Il Senato gli dà l'incarico di dipingere alcuni fra i ritratti dei dogi nella sala del Maggior Consiglio, e glieli paga *otto* scudi l'uno! Invece d'invitare il grand'uomo a condurre una delle grandi storie che mancavano in quella medesima sala, si fa da lui pregare ad allogargliene una; e mentre il pittore, pur per ottenere la commissione, offre i suoi servigi per la metà del prezzo fissato da prima col Perugino, vale a dire per mi-

seri 400 ducati, la Signoria decreta di dargliene soltanto 300 ! ! (1).

Vero è che la Repubblica riparò in qualche modo a simili taccagnerie concedendo al sommo artista i lucri uscenti dalla senseria del Fondaco dei Tedeschi, dopo che la morte del Giambellino aveva lasciato vuoto quel posto ; ma è da riflettere che simile apparente larghezza era, innanzi tutto, un obbligo, perchè da un pezzo soleasi dare quel benefizio al più eccellente dipintore dello Stato, nè di certo la Signoria avrebbe voluta l'accusa di disconoscere questa superiorità nel Vecellio ; poi è da considerare che un simile vantaggio portava con sè l'aggravio non piccolo di dover dipingere uno de' vasti quadri della sala del Maggior Consiglio, sicchè l'ufficio in discorso, piuttosto che una largizione, diventava una maniera di pagamento senza onere dell'erario (2).

Del resto, se i fatti qui riferiti non bastassero a provare come Venezia scarsamente ricompensasse le fatiche di Tiziano, valgano le seguenti parole del Ridolfi che gli visse quasi contemporaneo : « *A Venezia viveasi in istretta fortuna, ... nè arrivò giammai a godere i frutti delle sue fatiche se non quando fu chiamato alle corti de' grandi, e in particolare di Carlo V. . . .* »

Ammesso dunque che Tiziano fosse amico dell'oro, più che nol dovrebbe il vero artista; ammesso che in Venezia non si pagassero degnamente le opere sue, è facile lo spiegare il minor pregio dei dipinti suoi qui condotti, che non di quelli lavorati per esteri paesi in cui le mercedi rispondevano al suo gran merito.

Ma, lasciando quest'argomento, ch'è puramente di storica

(1) V. Gaye : *Carteggio inedito d'artisti* ecc. Vol. II, pag. 142-143.
(2) Cadorin : *Dell' amore ai Veneziani di Tiziano* ecc. pag. 65 in nota. — Il documento da lui riportato, prova che tale senseria non produceva più di ducati 120 all'anno, cioè franchi 371.

curiosità, proseguiamo ad analizzare l'uomo sommo nelle altre parti della pittura.

Se badiamo a coloro che non vogliono vedere neppur ombra di menda nell'opere di Tiziano, essi ce lo presentano inventore e compositore profondo, quasi al paro di Raffaello, giacchè ci vorrebbero far persuasi che in ogni parte delle sue composizioni spicca mirabilmente l'ordine, la convenienza ed una certa temperanza che non pecca nè per eccesso nè per difetto. Ogni parte de'suoi dipinti, al dir loro, mira a dare evidenza al concetto ed a rinforzarlo, nulla v'è di superfluo, nè manca mai il necessario. Chi non crederebbe, dopo simile pienezza di encomii, di trovare nelle figure del Vecellio la compostezza, il decoro, la parsimonia del Sanzio? Eppure guardiamo, p. e., agli Apostoli dell'Assunta, e diciamo spassionatamente se in essi pur sia ombra di nobiltà? E la Vergine della tavola di Casa Pesaro ai Frari, è ella proprio la divina madre del Redentore, e non piuttosto una bella e fresca contadinotta, un fiore di montanina salute? Ed è egli saviamente composto quel compagno di san Pietro Martire, che, fuggendo impaurito dal manigoldo, ha le pieghe dell'ampio mantello giranti a seconda del suo moto, anzichè lanciate all'opposto di quello, come dovrebbero, per manifestare l'impeto della corsa? Ed è ella filosofia di composizione quella di fare che la mano destra, su cui tutta pesa la persona del san Pietro atterrato, si giaccia come morta e cascante, quando in quell'atto, per moto involontario, dovrebbe affrontarsi con forza al terreno, e tentare di sorreggere il corpo? Comprendo bene che questi sono nei a paragone delle bellezze contenute ne' citati dipinti; ma dovrassi non farvene avvertiti, o Giovani, e lasciar che corriate il pericolo di seguitare il men lodevole, stimandolo degnissimo di studio? Con tutto ciò non intendo dire altrimenti che Tiziano fosse un meschino compositore; al contrario, solo mi par giusto l'osservare che fra mezzo ad opere sobriamente composte

e con opportuna espressione immaginate, ve ne hanno alcune che lo manifestano in tal parte lontano assai dalla perfezione che si piacciono di attribuirgli, anche in ciò, i lodatori sistematici.

Del pari, non è sempre il Vecellio felice nel getto delle pieghe. Queste dipinge sì con una sicura cognizione degli effetti di massa, ma le disegna di rado secondo ragione. Mi si spieghi di grazia come si svolga, e quale forma esso presupponga, il panno azzurro che s'affalda a mezza la persona dell'Assunta? Mi si dica come nascano, e come abbiano a finire quelle falde della veste rossa, che vanno per tutt' i versi, senza prender norma nè dal peso nè dall'origine loro?

Egli è dunque da concludere, dopo quanto ho premesso, che tanto nelle parti come nello insieme Tiziano ripensava i suoi componimenti attraverso le sue preoccupazioni di colorito, e quindi componeva in modo che tal parte della pittura dovesse signoreggiare sopra le altre, non importandogli poi se ciò recasse pregiudizio alla giusta espressione del soggetto. — Tiziano fu, senza dubbio, quando il volle, buon disegnatore e non ispregevole compositore, ma confessiamo lealmente, che a renderlo veramente degno della fama da cui va circondato, giovò, più che ogni altra cosa, il colorito, in cui se non è ligio al vero come i quattrocentisti, più d'essi fu vario, armonico, robusto, intonato, e per ciò in questa parte maestro sommo e non superabile.

Egli si formò una maniera, la quale, anzichè mirare alla esatta imitazione della natura, s' impronta d' idealità. Per ciò male fu detto da una critica poetizzante l'*alunno migliore che avesse natura*, male venne rappresentato come colui che di questa gran madre sapesse tutte effigiar le bellezze. Egli evitò, nel nudo sopra tutto, la soverchia robustezza de' toni, e le masse d' ombra vigorose, tuttochè nel vero s' incontrino spesso. A questo fu condotto dall'osservar giustamente, che se

contribuiscono a dar rilievo, scemano alla delicatezza delle carni. Tiziano supponeva d'ordinario ne' suoi dipinti una luce elevata e splendida, e, a mezzo del successivo degradare delle mezze tinte, armonizzava i contrasti, dava trasparenza inarrivabile ai riflessi. Poi determinando i contorni, imprimeva agli oggetti un aspetto che li rappresentava più vivamente che non la stessa realtà. Per esempio, nei ritratti decideva con maggior forza gli occhi, il naso, la bocca, lasciando gli altri particolari molto men fatti, se così posso dire; e per tal guisa otteneva che le sue teste avessero e più espressione e più effetto.

Sommamente dotto nel conoscere gli effetti del contrasto simultaneo de' colori, aveva compreso come tinte differenti poste le une accanto delle altre si modifichino reciprocamente, di modo che l' occhio le vede diverse da quello ch' esse siano in fatto. Ad esempio, erasi accorto che un colore grigio azzurrastro, messo vicino ad uno aranciato, comparisce quasi azzurro schietto; che se invece è giallastro, s'accosta al verde. — Avea scorto che il rosso ed il verde uniti si rafforzano a vicenda, e si fanno più brillanti; che il giallastro pallido diventa più intonato quando ha vicino il verde scuro azzurrastro; che le tinte purpuree spiccano meglio d'accosto al bianco misto al rosso ed al nero; che le carni pallide e fresche brillano di più a mezzo del violetto e del cilestro; che i capelli neri fan buco e stuonano le masse, mentre i biondi dorati armonizzano con ogni bilancia di colorito.

Al paro di Giorgione, non valeasi che di un piccolissimo numero di colori, ed era a mezzo della degradazione delle tinte, e dei loro contrasti ch'egli otteneva la varietà, la ricchezza e la magia del suo colorito. Usa, p. e., una drapperia bianca dappresso ad una figura nuda onde far comparire quest'ultima di una tinta vermiglia, ma per ottenere più florida l'incarnagione, decide i contorni colla terra rossa mista ad un po' di lacca, probabilmente composta con fondi di cocciniglia,

colore che quasi or più non s'adopera, sebbene abbia la qualità rara di non apparir freddo misto alla biacca.

La massima favorita di Tiziano che ci venne trasmessa dal Boschini era, che il pittore deve conoscer bene tre colori, il rosso, il nero ed il bianco, e rendersi ragione di tutt'i loro effetti, e che quando ha carni da dipingere non deve punto sperare di riuscirvi alla prima, *ma tornarvi su a molte riprese, velando.*

Prima di Tiziano usavansi indistintamente tutt'i colori, dando loro lo stesso grado di chiaro-scuro. Egli conobbe che il rosso ravvicina gli oggetti, il giallo rimanda più spiccata la luce, l'azzurro fa ombra e conviene ai riflessi oscuri. — Egli è per tal modo che giunge a trasfondere la stessa verità relativa, lo stesso splendore, la vigoria medesima di toni e d'ombre alle mezze tinte e alla luce, e arriva a distinguere, con una incredibile varietà di gradazioni, le carni di diverso carattere e le differenti superficie dei corpi. Infine nessun pittore seppe al par di lui discernere l'equilibrio dei tre colori più amici, il verde, il giallo ed il rosso, da cui dipende in principalità l'armonia del colorito. Non si creda per altro che nella pasta usata da Tiziano per le sue carni, vi fosse originariamente quell'aranciato che spesso ci vediamo adesso. Oh! no, quello è l'effetto del tempo e più de' ristauri, e ce lo provano alcuni dipinti ben conservati che stanno in estero paese, i quali, men danneggiati dai secoli e da mani indotte, manifestano un lucido ed un argentino, lontano assai da quel giallume, di cui andava coperto, ad esempio, il S. Pietro Martire, prima che fosse risarcito assai diligentemente dal sig. Paolo Fabris.

Piacemi finire questi brevi cenni sui pregi di Tiziano come coloritore, riportando le parole di un pittore e critico valente del passato secolo, Girolamo Zanetti, parole che dovrebbero bastare a togliere ogni dubbiezza sul non lodevole metodo, seguito ancora da molti, di dipingere alla prima: « Oltre

» alla vaghezza (dice lo storico dell' arte veneziana) e al na- » tural vigore, havvi nei dipinti di Tiziano una lucidità, un » sole che non si può spiegare, e che dai professori ammirasi » molto e si tien come dote singolarmente propria dello stesso » Tiziano, a ottenersi molto difficile. Dipendea questa dalle » successive repliche. Le imprimiture o mestiche assai chiare, » appena tinte, e gli sbozzi luminosi per conseguenza, ne era- » no le prime basi. Indi colore sopra colore, facea l' effetto » come di trasparente velo, e produceva, oltre ad una sapori- » tissima tinta, quella splendida forza di lume, ch' è una delle » maggiori bellezze onde brillano le opere de' valenti colori- » sti. Chi studia dalle pitture di Tiziano senza queste avver- » tenze non ne trarrà molto profitto, perchè sforzandosi di » imitare la tinta, e non andando per queste vie, non giunge- » rà mai al fine che si prescrisse. Negli scuri maggiori serba- » va egli lo stesso metodo, velandoli a secco, rinforzandone e » riscaldandone i finimenti che passano alle mezze tinte, con » ammirabile arte e dottrina: anzi, non sazio mai di cercar » natura e vivezza, aggiungea qualche sfregazzo con le dita, » che migliore servizio rendeangli, che i soliti pennelli. » — notate bene che chi scrivea queste cose sui modi tecnici di iziano, era artista intelligentissimo egli medesimo, poi intrin- eco del Tiepolo, da cui traeva quelle sicure norme del dipin- ere che fecero quest'ultimo un de' colossi della veneta scuo- , per quanto spetta ad armonia di colore e a perizia 'ombre (1).

Le radicali innovazioni portate da Giorgione e da Tiziano 'arte, e sopra tutto la splendida vivezza di cui seppero essi ggiadrire il colorito, doveano naturalmente suscitare in molti lesiderio di seguitarne le maniere, molto più che la univer-

(1) Sulla tecnica di Tiziano è da vedere un interessantissimo opuscolo sig. Wiegemann intitolato: *Die Malweise des Titian. Düsseldorf* 1847.

sale ammirazione ingenerata da quelle prometteva, a chi sapesse imitarle, e gloria e denari molti. Se fu dunque assai numerosa la scuola di Gio. Bellini, lo fu assai più quella dei due suoi migliori discepoli. Laonde da tutte parti degli Stati veneti capitavano a Venezia i giovani avviati alla pittura, a fine di trar profitto dalla nuova fulgida maniera di colorire, e potendolo, allogavansi nell' officina d' uno de' due massimi artisti; non potendolo, ne copiavano le opere. Come sempre, nella moltitudine pochi risultarono valenti da senno, e di quei pochi or terrò breve discorso, siccome di quelli che, pur continuando le belle norme giorgionesche e tizianesche, divennero tuttavia in alcune parti originali; degli altri, che solo riuscirono a scimieggiarle servilmente, è meglio tacere.

Primo fra questi discepoli, che, anche imitando, arrivarono ad originalità, è da essere posto Jacopo Palma detto il Seniore, per distinguerlo dal troppo ferace nipote suo, il quale diventò il porta insegna de' frettolosi decoratori. Nato Jacopo a Serinalta, borgata del Bergamasco, venne giovanetto a Venezia, e se proprio non ebbe gl' insegnamenti dalla viva voce del Giorgione, ne studiò tanto i dipinti da insignorirsi di quel fiero suo ombrare e di quel suo tingere robustissimo, aggiungendovi una correzione di segno ignota al grand' uomo. Da poi guardò alle pitture di Tiziano, e ne trasse maggior dottrina di chiaroscuro e maggior scienza nella bilancia de' toni. Così si fece un artista che in certe prerogative supera gli esemplari e gli emuli. Più castigato disegnatore di quanti uscissero dal nuovo avviamento della scuola, manifesta d' ordinario tale una giustezza d' insieme nelle figure, un decoro, una nobiltà, da far credere egli vedesse Firenze e Roma, e in quelle due metropoli cercasse ciò che non valeva a dargli Venezia, cioè il purgato e dotto disegno. Vero è che avrebbe potuto apprenderlo dai Bellini e dagli altri quattrocentisti del Veneto, ma traspare dai contorni del Palma una certa sapiente euril-

mia di disposizione e di contrasti, che neppur nei quattrocentisti patrii si fa discernibile, e ch' è invece spiccata nei Fiorentini.

L' Accademia nostra ha di questo pittore due opere che possono notarsi fra le più degne d' essere studiate. L' una è una tela con S. Marco in trono, a cui fanno corteo quattro Santi, opera egregia, che si direbbe disegnata dal Ghirlandajo e chiaroscurata da fra Bartolomeo. L' altra è un' adultera dinanzi a Cristo, tavola di mezze figure con teste così espressive, così nobili, così vere, così finamente dipinte, da meritare posto d'onore in qualsiasi più scelta quadreria. E questi pregi trionfano anche nella pala che sta in S. Stefano di Vicenza, ove il sommo artista seppe appajare l'esatta rappresentazione del vero con una grandiosità di masse e una dolcezza di colorito, che si rinviene in poche opere de' contemporanei. In nessuno però de' suoi dipinti fu tanto grande, quanto nella figura di santa Barbara a S. Maria Formosa qui in Venezia. Tutto quanto può esigersi dall'arte è raggiunto in quell'avvenente e matronale persona. Dignitosa la posa, severi e dolci ad un tempo i lineamenti, squisitamente disegnati e l'insieme e le estremità e le pieghe, chiaroscuro con somma intelligenza disposto, larga e decisa distribuzione de' piani, colore energico, intonato, degradatissimo, fanno, a parer mio, di questa Santa la più bella figura isolata che si vegga dipinta in Venezia.

La maniera del Palma tiene molto di quella del Giorgione: masse cioè spaziose e nette, ed un ombrare fermo e sicuro che dà mirabilmente la forma interna delle parti. Ma v'è di più un maggior magistero nel contrastare le tinte fredde alle calde e una maggior temperanza nel fulgore de' toni locali; sicchè i dipinti del Palma appariscono meno dorati e meno smaglianti di quelli del suo esemplare, ma forse più veri. La condotta poi del pennello è più fusa e più fina che non negli altri Veneti dell' età, e presenta il pregio rarissimo di non trascurare la

forma nel campeggiar di gran pasta. Io non so chi abbia egua-gliato il Palma nel mantenere tanta precisione e correttezza di contorno con un colore sì grasso e sì polposo. Eppure con sì eminenti prerogative, egli non raggiunse a'suoi dì, nè la possiede neppure adesso, la fama del Vecellio e del Barbarelli. Sarebbe mai che in sua lode non suonarono la tromba nè l'Aretino, nè il Dolce, nè l'Ariosto, e poco disse il Vasari, e quanti erano allora i pubblici turiboli che, dispensando l'incenso dinanzi ai loro protetti, ne comandavano ai contemporanei ed ai futuri l'ammirazione? Io nol so, ma so bene per altro che le rinomanze di vecchio ceppo imperano sul giudizio nostro e lo tirano a rimorchio, tuttochè il secolo dal libero esame pretenda d'essere emancipato dalle funi dell'autorità.

Fu compagno ed amico del Palma Lorenzo Lotto, che, datosi nei primi anni a studiare la maniera de' Bellini, seppe trarne sì gentile castigatezza di forme che ingenera una cara simpatia. Il colore delle sue prime opere tendente al freddo, è dolce ed armonioso, il suo disegno fino ed elegante. Sicchè in due o tre de'suoi quadri giovanili non teme la competenza di nessuno. Tali sono la tavola a S. Spirito in Bergamo, Cristo al sepolcro nel Belvedere di Vienna, la Sacra Famiglia alla Galleria pubblica di Napoli, quadretto di rara finezza in ogni sua parte. Più tardi però, al paro del suo amico Palma, si pose a studiare Giorgione, e si diè tutto alla idolatria del colorito. Egli non aveva per altro nè l'ingegno nè lo studio così eletti e così vigorosi come il suo Pilade, e quindi non cavò dal nuovo esemplare altro vantaggio che una tavolozza calda e vigorosissima; e molte invece perdette delle anteriori sue qualità. In fatti quando si confronta il dipinto che sta nella nostra chiesa de'ss. Gio. e Paolo figurante S. Antonino vescovo di Firenze, con quelli di Napoli, di Bergamo e di Vienna, non pare neppure opera dello stesso pittore. Il nostro ha bensì un tinteggiare succoso, ma è scorrettissimo nel segno, trascuratamente

composto, e lascia trapelare per tutto la imitazione della natura, senza scelta e senza fondamento scientifico.

Nè la prima nè il secondo sono sicuramente i pregi di un altro seguace delle giorgionesche maniere, il trivigiano Paride Bordone. Costui, tuttochè nato di cospicua prosapia, si diè fanciullo alla pittura, non, come sogliono i nobili, per puro passatempo, ma per esercitarla come una nobile professione. — S'allogò nei primi anni in casa di Tiziano, e ne seguì gl' insegnamenti, ma, vedute le opere di Giorgione, se ne invaghì di grado, che pose tutto sè stesso ad emulare quel magico colorito, e ci pervenne. Ma, appunto perchè solo in quel tingere succoso e florido pose animo ed ingegno, non curò il disegno, e quindi divenne bensì pittore di sommo merito, ma il più scorretto e più indotto disegnatore che forse abbia la scuola veneta. Questo pregio eminente e questa grave colpa vengono largamente manifestati dal suo capolavoro ora posto in questa Accademia, il celebre dipinto del pescatore che dà l'anello al doge; opera maravigliosa per armonia di colorito, per forza e vaghezza di tinte, per soave degradazione di toni, per verità d'incarnagioni, per prospettiva lineare ed aerea, ma riprovevole eziandio per volgarità di forme e per negligenza d'insiemi e in generale di segno. E tutte le altre che ci rimangono di lui, non riscattano questo difetto, rimanendo poi ben lunge dalle prerogative notate.

S' inspirò del pari alle maniere di Tiziano e di Giorgione, Bonifacio detto Veneziano, che ben disse il Vasari, degno di *essere fra tanti eccellenti artefici annoverato, per essere molto pratico e valente coloritore.* E difatti la sua tavolozza non cede che dinanzi ai suoi due insigni esemplari, se pur talvolta non li agguaglia e quasi li supera. Per poco ch' egli avesse saputo meglio disegnare, nè dico correttamente, ma ragionevolmente, sarebbe degno di seder dappresso a Tiziano, la cui maniera, più che quella del Barbarelli, imitò, e con una mi-

rabile independenza. — La bilancia del suo colorito è anzi forse più vaga e più armonica che non nel Vecellio; con maggiore industria alterna i freddi coi caldi; nelle carni, in particolare delle donne, è più fino, più dilicato, più gentile. Ma tante qualità perdono, non dirò importanza ma efficacia, prodigate a figure che paiono senza ossa, a composizioni bislacche, volgari in cui stanno cento inutili accessorii gettati là non per altro che, o per dare risalto a toni, o per allontanare i fondi, o per far spiccare una tinta calda. — In una parola, le opere del Bonifacio possono paragonarsi ad industri problemi di colorito ch' egli sa sciogliere con un artificio inimitabile, ma ove è costantemente lontana e la convenienza e la elevatezza del concetto.

I quadri suoi migliori stanno nella nostra Accademia. Fra questi tengono il primato, il ricco Epulone, da prima in casa Grimani, la strage degl' Innocenti, due adorazioni de' Magi; lavori, questi ultimi, in cui non saprebbesi se meglio lodare il grande rilievo, la forza o l' armonia d' un soavissimo colorito, e finalmente quel Cristo cogli Apostoli intorno, lodato dal Vasari per *molto bella e buona maniera.* Per me preferisco questo dipinto a tutti gli altri suoi, perchè è meglio disegnato di tutti, senza essere men bene colorito. — Nulla si sa intorno alla vita del Bonifacio, ma egli deve, od aver vissuto molto, od operato con un'incredibile celerità, perchè tutte le migliori quadrerie del mondo possedono suoi dipinti, senza contar quelli che fuor di Venezia passano per opere di Tiziano, e sono invece, per chi conosce bene la scuola veneta, lavori del Bonifacio.

Si fe' ligio seguace delle seducenti maniere del Giorgione quel Bastiano Luciani, che più tardi ebbe soprannome di Fra Bastiano del Piombo. Imparate le pratiche dell'arte nella scuola di Gio. Bellino, la disertò, per darsi al tingere robusto del nuovo pittore venuto in moda, e ci riuscì a maraviglia, come

lo dimostra una delle prime e delle più belle sue opere, la tavola cioè nella chiesa di s. Gio. Crisostomo qui in Venezia, figurante questo Santo in trono attorniato da parecchi altri, tavola di una armonia e di una forza di colorito, da non temer la rivalità di nessuna fra le venete tavolozze: il Barbarelli non avrebbe potuto far meglio (1).

Sentendosi però poco fecondo nelle invenzioni, e debole nel disegno, ed essendo padroneggiato da un'insormontabile accidia, che lo facea lentissimo all'operare, si diede quasi esclusivamenre al ritratto; e riuscì emulo ai primi luminari. Intanto venne a Venezia, per suoi negozii, Agostino Chigi, ricchissimo negoziante di Roma, il gran mecenate di Raffaello, e stretta con Bastiano amicizia, lo persuase ad andar seco alla città eterna, ove gli allogò, nella sua celebre Farnesina, alcuni lavori. Vista da Michelangelo la rara potenza del colorire di Bastiano, pensò valersene per rivestire di succoso tingere le proprie invenzioni, sperando di poter così offerire dipinti inattaccabili sotto ogni rispetto, e tali da vincere quelli, allor sì lodati, dell'Urbinate. Frutto di così strana consorteria furono le pitture della cappella Borgherini a s. Pietro in Montorio, ove, sul disegno di Michelangelo, Bastiano dipinse ad olio sul muro Cristo alla colonna; poi nell'alto la trasfigurazione, indi a' fianchi i due santi Pietro e Francesco, *figure vivissime e pronte*, come ben chiamolle il Vasari. Ma al Buonarroti non parve che questo fosse bastevole per abbattere la fama di Raffaello, e perciò, quando quest' ultimo si pose a condurre la sua famosa trasfigurazione per la chiesa predetta di s. Pietro in Montorio, egli disegnò per la medesima la resurrezione di Lazzaro e la fece colorire da Bastiano. In onta di queste in-

(1) Il Sansovino anzi, nella *Venezia descritta*, la dice incominciata da Giorgione e finita da Bastiano. Dato anche che ciò fosse, il principale merito rimarrebbe sempre a quest'ultimo, perchè le maggiori difficoltà di un dipinto, il cui primario pregio è il colore, stanno nel compierlo

dustrie, non degne per certo dell' uomo sommo, egli non giunse nè a sfrondare, nè ad appassire gli allori del Sanzio; laonde tutti, e allora e adesso, pur lodando nelle ricordate opere la fierezza del disegno michelangiolesco e il giorgionesco colore, raffermarono e raffermano la incontestabile supremazia del rivale.

Per questi ed altri lavori salito in fama Sebastiano, e guadagnatosi il favore di Clemente VII e dei cardinali, chiese ed ottenne il lucrosissimo ufficio del Piombo (1), da cui ebbe il nome da poi. Svestito allora l' abito del secolo, indossò la cocolla monacale, e con essa una più forte pendenza alla pigrizia. Per lo che, avendo modo di soddisfare alle sue voglie senza dar colpo di pennello, *se ne stava riposando, e le male spese notti ed i giorni affaticati ristorava cogli agi e colle entrate* (Vasari).

Fra le opere di questo pittore condotte durante il suo soggiorno in Roma, va lodata quella s. Agata nel momento del martirio che or vedesi al palazzo Pitti a Firenze, opera in cui s' intravede, è vero, il fiero stile del Buonarroti, ed una mirabile forza di chiaroscuro, ma dove però si desidera quel maraviglioso colore che fa tanto bella la tavola di s. Gio. Crisostomo.

Dopo aver appresa la pittura dai Bellini, si diede ad imitar Giorgione anche Rocco Marconi trivigiano, e divenne coloritore vago e succoso ad un tempo. Il deposto di croce che ne ha quest'Accademia, è tavola degna de' più gran maestri per soavità di teste, per armonia, per forza di colorito. Vi manca dottrina di segno, ma vi tien luogo una certa verità di movenze che alletta, se non soddisfa i più intelligenti. Tut-

(1) Quest'ufficio consisteva e consiste anche adesso nello apporre il piombo alle Bolle, e siccome per lungo tempo lo esercitarono i frati Cistercensi, così quando fu dato a persone private rimase a queste il nome di *fra* o *fratello*.

te le altre pitture di Rocco sono di lunga mano a queste inferiori.

I biografi fanno scolare di Tiziano Girolamo Rumani detto il Romanino di Brescia, ma ponendo attenzione alla sua maniera di colorire, al suo disegno, e più all' aria delle sue teste, si vede come abbia guardato di preferenza Giorgione. E vi si accosta in fatto per robustezza di tinte e per bilancia di toni, ed anche per negligenza di contorno. Brescia ha molti lavori di lui, che sebbene pregevoli, in particolare pel colorito, sono ineguali assai nel merito. Il più vantato de' suoi dipinti è il sant'Apollonio con altri santi a s. Maria di Calchera, ma, secondo il debole parer mio, va assai più ricca di bellezza la gran tavola di santa Giustina in Padova, quadro in vero degno di Giorgione in ogni sua parte, e più ben disegnato di quanti ne facesse il Romanino in sua vita.

Molti discepoli ed imitatori ebbe Tiziano, ma nessuno che pareggiasse il merito di quelli ora nominati del Giorgione. Chi più s'accostò alla sua larga e nerboruta maniera, fu il fratello di lui Francesco, che qui in s. Salvatore lasciò alcune storie negli sportelli dell' organo, le quali, e per grandiosità, e per ben inteso chiaroscuro, e per vigoroso colore hanno merito quasi pari alle opere di Tiziano. Se a quest' uomo non fosse stata distrazione la carriera dell' armi, avrebbe forse raggiunto la fama de' più eminenti pennelli.

Gli altri della famiglia del Vecellio che s' affisarono nel grande esemplare, divennero servili imitatori della sua maniera e non altro.

Vien dai biografi lodato sopra gli altri discepoli del Cadorino Domenico Campagnola padovano, anzi lo dicono giunto a tanto di eccellenza da ingelosire lo stesso Tiziano. Ma chi guarda a'suoi dipinti, scorge subito la improbabilità d'un tal fatto, e dà piena ragione al Ridolfi così di non averlo registrato, come di essersi astenuto dal dare lodi molte a questo pittore. E, in

effetto, tutte le opere sue lo dimostrano un pratico di qualche ingegno, di stile largo, di colorito ragionevole, ma disegnatore negletto, e lontanissimo poi dai pregi esimii del maestro, ch'egli s' era proposto di seguitare.

Lo stesso è da dirsi di Stefano dall'Arzere, di Damiano Mazza, di Lorenzino, di Girolamo di Tiziano, di Polidoro veneziano, di Sante Zago, di Lamberto tedesco, e di molti altri di minor nome, pittori tutti, che pur essendo educati nella scuola del maestro, non uscirono da quella mediocrità che è il marchio indelebile degl' imitatori servili.

Gli storici dell' arte vorrebbero eccettuato da questo consorzio Andrea Schiavone di Sebenico, che, guidato dal natural talento e dall' assiduo studio sulle opere di Tiziano, seppe farsi un colorito succoso e caldo, a cui manca però e finezza e scienza di contrasti. Ma se la sua tavolozza si guadagna tal lode, non la merita il suo disegno più scorretto, più insciente che non in tutti gli altri veneti dell' età, sicchè di lui soleva dire il Tintoretto ch' *avrebbe meritato grave castigo quel pittore, il quale non avesse procurato di meglio disegnare.*

Ora che ho finito di darvi una rapida idea e dei due più eccelsi coloritori dell' arte veneta, e dei loro seguaci, permettetemi, o Giovani, che io chiuda il mio discorso intorno ad essi, notando un fatto che pur essendo, giusta il parer mio, di molta rilevanza, non venne neppur accennato, ch' io sappia, dagli storici dell' arte.

In questa e nelle precedenti Lezioni che risguardano la pittura, noi assistemmo ad un doppio rimutamento dell' arte. La vedemmo cioè dal tradizionalismo de' trecentisti camminare alla scrupolosa e fin minuziosa imitazione del vero; indi, dopo aver toccato su queste due vie la più bella èra della correzione e dell' ingenuo avvivamento degli affetti, rallargare a poco a poco la forma, volgersi alla grandiosità, e, se così posso dire, alla magnificenza dell'apparato; e in Venezia poi, più

che in altri luoghi, abbandonare fin la correzione del segno, per toccare soltanto le affascinanti magie del colore.

È mai da credere che una tanta rapidità di mutamento fosse così accetta dall' universale, da avvenire senza forte protesta, almeno da parte di coloro che sentivano la castamente timida grazia delle vecchie maniere? La storia, come dissi, di queste proteste non move parola, ma se ne trovano inavvertiti documenti qua e là. — A Venezia, p. e., scorgiamo, che i frati di s. Maria gloriosa de' Frari non volevano accettare l'Assunta di Tiziano, perchè lontana dagli antichi modi bellineschi, ad essi più cari assai del nuovo grandioso stile. Alberto Durero, qui venuto nel 1506, scrive che le sue opere non incontravano l' approvazione de' pittori veneziani, perchè non lo stimavano abile a continuare il secco stile del quattrocento. Il Basaiti, il Catena, Girolamo da Udine, proseguono a dipingere secondo la vecchia maniera, tuttochè veggano il pubblico di dì in dì prorompere in entusiasmi dinanzi alle pitture di Giorgione e di Tiziano. Boccaccio Boccaccino cremonese, severo seguace delle purezze arcaiche, vedendo in Roma i dipinti grandiosi di Michelangelo, e que' suoi ardimenti che tutte rinnegavano le minute castigatezze de' predecessori, ne sparla a grado, che artisti e popolo ne lo beffano, sicchè è costretto d' abbandonare la grande città, se non vuole gli avvenga di peggio.

Ma queste ed altre molte isolate proteste, che per brevità mi astengo dallo elencare, non poteano opporre dighe al torrente già gonfio. La scossa era data e secondava le pendenze del pubblico, volenti di già il pomposo, il magnifico, l' abbagliante. I letterati, condotti ogni dì più all' idolatria della scostumata antichità greco-romana, lodavano, esaltavano le carnosità tanto perfezionate dal nuovo stile, e questo in fine sedette da re sul trono dell' arte, senza altre lotte o contrasti, preparando, a poco a poco, quell' eccesso della sfarzosa decorazione che dovea ingenerare il barocco.

Quando avremo passato in rivista, nella futura lezione, i pochi luminari dell'arte veneta che ci restano per anco da esaminare, lo vedremo giungere questo barocco, e qui ed altrove pettoruto, superbo, invasore, come fiumana traboccante da argine squarciato. Spettacolo grandioso e mesto ad un tempo! Spettacolo che rivela il bisogno de'forti ingegni ad emanciparsi dalle strettoie della fredda ragione, e insieme l'orgoglio d'essi a conseguire la gloria coi mezzi più efficaci sull' umana immaginazione, il nuovo e il faragginoso.

BIBLIOGRAFIA.

Per quanto riguarda le notizie di Giorgione e di Tiziano e gli altri pittori qui nominati si consultino le relative vite nel Vasari e nel Ridolfi già parecchie volte citati, ed inoltre:

Cicognara. — *Elogio di Giorgio Barbarelli pittore, detto Giorgione* — (Negli atti dell'i. r. Accademia Veneta del 1811).

Id. — *Elogio di Tiziano Vecellio* — (Negli atti della i. r. Accademia veneta del 1809).

Vita dell' insigne pittore Tiziano Vecellio già scritta da anonimo autore, riprodotta con lettere di Tiziano — (Venezia 1809 in 4.to — (N.B. se ne crede autore Gio. Maria Verdizzotti amico e discepolo di Tiziano. La prima edizione è del 1622, ed è rarissima).

Ticozzi. — *Vite de' pittori Vecellii da Cadore*, libri quattro di Stefano Ticozzi — (Milano 1817 in 8.°).

Majer. — *Della imitazione pittorica della eccellenza delle opere di Tiziano* ecc. (Venezia 1818 in 8.°).

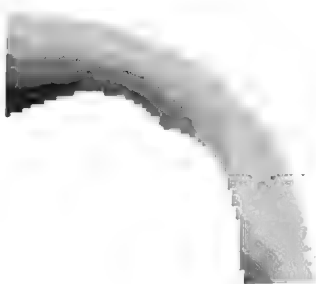
Hume and Nortchate. — *The life of Titian With anecdotes* ecc. — (Londra 1830 in due vol. in 8.°).

Cadorin. — *Dello amore ai Veneziani di Tiziano Vecel-*

lio, delle sue case in Cadore e in Venezia, e della vita dei suoi figli ecc. — (Venezia 1833 in 4.to).

L. Dolce — *Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino.* — (Venezia 1557).

C. Blanc — *Titien Vecelli* — (Parigi 1854). — Fa parte della grandiosa opera: *Histoire des peintres de toutes les écoles* ec. in corso di pubblicazione.



VIGESIMAPRIMA LEZIONE.

Il Pordenone, Paolo Veronese, il Tintoretto, i loro seguaci e discepoli ed altri pittori veneziani, sino al Tiepolo.

Sebbene Tiziano e Giorgione sieno tenuti gli astri più splendidi della scuola veneta, merita di star loro dappresso Gio. Antonio Licinio Regillo, dalla patria detto il Pordenone. Fiero ed ardito per indole, tutta lasciò intravedere la sua erculea energia nei giganteschi dipinti che lavorò ad olio ed a fresco. Scolare in prima di Pellegrino da S. Daniele, apprese da lui quella dotta fermezza di disegno e di chiaroscuro che lo fe' si valente. Dappoi, vedute le opere di Giorgione, sentì dentro da sè la forza di slanciarsi col pennello ai più coraggiosi ardimenti e ad una maniera severamente larga, che solo i grandi ingegni possono tentare senza pericolo. Nei primi suoi dipinti, che numerosi trovansi per castelli e ville del suo Friuli e del Trivigiano, apparisce diligente, corretto, preciso quanto i migliori bellineschi; e nonostante addimostra un che di forte e di pieno così nelle forme che nella composizione, da far antivedere il grandioso stile che nell'età sua più adulta gli guadagnò le glorie di una potente originalità. Il miglior lavoro che si conosca della sua prima maniera, sono i freschi d' un

oratorio de' conti Collalto nel castello di S. Salvatore; dipinti egregi per invenzione come per colorito e per robustissimo ombrare, che meriterebbero una maggior cura e un pronto ristauro operato da mani esperte (1).

Nella sua seconda maniera, cioè quando la forte intonazione del Giorgione l'avea sedotto, abbandonò la severa precisione che lo fa sì ammirabile nella prima, e si diè a rintracciare i più ardui problemi del colore e del chiaroscuro, a fin di sfoggiare una grandiosità di masse e di gruppi, che attrae la maraviglia anche de' più esigenti. Ma il suo disegno cade allora in iscorrezioni imperdonabili, che a mala pena son riscattate dal più vigoroso colore che possa vedersi. Tale il Pordenone si manifesta, principalmente nei vasti scompartimenti a fresco del duomo di Cremona, opere in cui tutto è gigantesco, difetti e pregi, perchè fra composizioni immaginate da maestro, e con scienza somma ombreggiate, compariscono qua e là pezzi di nudo sì negligentemente disegnati, da parer fatiche di un manierista, anzichè di colui che avea cominciato la sua carriera con tanta castigatezza.

Venezia, che avea opere insigni del Pordenone nel chiostro di S. Stefano (2), e sulle fronti di parecchie case patrizie, or possiede appena due o tre tavole d'altare, che non valgono a mostrarlo quel valente ch'egli è. Fu detto più volte essere il suo capo d'opera ad olio la tavola del San Lorenzo Giustiniani che ne ha quest' Accademia, ma chi pronunciò questo giudizio o non vide o non seppe apprezzare la pala d'altare di Susigana nel Trivigiano, quella che sta nel duomo di Cremona, il matrimonio di S. Caterina a Piacenza, e sopra tutte la Tri-

(1) Li rividi da poco, e se gli opulenti signori che possiedono tanto tesoro, non si danno pensiero di arrestare subito i guasti, quelle opere maravigliose non saranno più che una memoria da qui a pochissimi anni.

(2) In questo chiostro veggonsi tuttora alcuni egregi avanzi, ma sì mal conci, che appena l'occhio dell'artista arriva ad indovinare la somma potenza del Pordenone nel fresco.

nità a S. Daniele del Friuli, fatica che Tiziano stesso non avrebbe sdegnata.

Emulo al Cadorino pel merito, gli fu il Pordenone geloso rivale durante la vita; sicchè si racconta che quando dipingevano insieme in San Giovanni di Rialto quelle due tavole che ancora vi si vedono, si guardassero ferocemente in cagnesco; e il Licinio anzi o per incutere paura nel suo grande avversario, o per fingere d' averla, portasse sempre lo stocco al fianco. Bisogna dire che l'ira in costui, e una giusta trepidazione nel pacifico Tiziano, li rendesse in quella occasione minori entrambi di quanto potevano, perchè, a dir il vero, quelle due tavole non valgono ad attestare il sommo ingegno nè dell'uno nè dell'altro.

Come tutt' i capi scuola ebbe il Pordenone imitatori e discepoli di qualche pregio, ma che bisogna guardar disgiunti da sì grande esemplare per trovarli valenti. Bernardino Licinio, che forse gli era parente, ne imita bastevolmente bene il colore, ma nel fiacco disegno nulla ritrae di quella decisa fierezza di movenze e di linee, che, anche in mezzo a non perdonabili scorrezioni, manifesta essere il Pordenone un gigante.

Meglio gli si accostarono i due Amaltei, Pomponio e Girolamo, il primo de' quali è frescante di bella pratica, di gran massa e di largo disegno. Se non avesse fatto altro che i freschi della Loggia di Ceneda, sarebbe in grado di contendere al Pordenone la palma, perchè, nelle teste in ispecialità de'vecchi, è una vita, un sangue, una perizia di chiaroscuro, che appena il maestro seppe arrivare, e non sempre.

Veniamo adesso a dire del Veronese Paolo Caliari, il quale è senza esitanza da considerarsi come il più versatile ingegno che avesse la scuola veneta, e quegli che meglio valse a compiutamente rappresentarla ; imperocchè egli unisce al più alto grado le qualità e i difetti che le sono speciali. Niuno al

par di lui riuscì con più mirabil esito a sciogliere i più difficili problemi del colorito, e niuno si è al paro di lui abbandonato, con meno scrupoli, alle eccentricità. Non c'è vincolo storico che il rattenga, non dettame di convenienza che gli guidi il pennello. Sua mira è piacere agli occhi, allegrare i sensi, ammaliarli; e arriva il segno con una così potente magia di colorito e di fantastica eleganza, da infondere l'ebbrezza festosa ne' più severi osservatori. La cosa a cui pensa meno è il soggetto: si direbbe anzi che nel comporlo mirasse unicamente a snaturarne l'indole ed il carattere, a farne una parodia. Nè si ritrae da lasciar correre la immaginativa a simili ribellioni alla convenienza, neppur quando tratta temi religiosi. Anzi sarebbe quasi lecito il dire che nello affidare questi alla tela, ci portasse lo spirito sarcastico della satira, un preludio alle scettiche ironie di Voltaire, tanto si studia a porre dappresso alle più gravi scene di religione, i più ridevoli episodii del tripudio e dell' allegria. Deve rappresentare la Cena del Signore in casa di Simone? Ebbene, egli te la pone dinanzi come un licenzioso festino del secolo decimosesto. Alle frugali tavole del Fariseo egli surroga un lusso strabocchevole di mense e d'apparati; alle vesti semplici e povere de' discepoli di Cristo, le splendide toghe de' patrizii del suo tempo, i ricchi giubbetti del magnatizio servidorame. Deve dipingere le Nozze di Cana? Ed ecco che fra mezzo al Salvatore e agli Apostoli, introduce nani e servi mori, levrieri al guinzaglio, donne civettamente provocatrici, genti che le stanno adocchiando con lasciva curiosità, e tutto questo carnevalesco pandemonio raccerchia d'un' architettura magnifica, che nessuna splendida reggia eguagliò. Deve darci un' adorazione de' Magi? Ce la pone dinanzi come se fosse il corteggio di Francesco Primo di Francia, che si prepara ad un torneo o ad una caccia; perchè straccarica il suo dipinto di sciamiti preziosi, di piumate berrette, di lucide armature, di cani al guinzaglio, di falconi sul

pugno di donzelli, di cavalli sbuffanti; sicchè appena rimane un canto del quadro per la Divina che umilmente vegliava alla povera culla del Salvatore del mondo.

Eppure quest'uomo, che pareva prendersi quasi in gioco la religione, farne segno i più augusti soggetti a beffa irrisoria, era piissimo e nel fondo dei pensieri e nell'esterno suo vivere, e soleva dire di continuo, che bisognava aver il cuore rivolto a Dio per trattar sacri soggetti, e i figli educava nelle pratiche del culto, e tanto a queste era egli stesso inclinato, che per aver voluto seguire una processione in non so che villa, si riscaldò sì fattamente che in pochi giorni morì. Ma pur troppo i tempi lo trascinavano suo malgrado, e i tempi voleano sfarzo e diletto nelle pitture, non espressioni devote: voleano allettevoli apparati, e nudità, e sfoggio di stoffe. Laonde avvenne che le notate singolari infrazioni della convenienza egli ponesse del pari nei quadri sacri, come negli storici e nei mitologici; e di tal guisa svisasse i fatti della storia e i racconti dei poeti, per ridurli a fantastiche mascherate, in cui comparivano tutte le affascinanti attrattive della Venezia de' suoi dì. Gli vien dato, p. e., a rappresentare entro vastissima tela la famiglia di Dario ai piedi di Alessandro, ed egli abbiglia le preganti donne col guardinfante e le cipriane, di cui vestivansi le ricche matrone de'suoi giorni. Colorisce Ester dinanzi Assuero, e la bellissima regina copre di velluti e di drappi a damasco, come una ricca sposa veneziana, e gli dà a corteo i valletti delle magnatizie anticamere.

Non è dunque possibile considerare le composizioni di Paolo con quelle norme di severa critica con le quali dovrebbesi analizzare un concetto. È però incontrastabile che dinanzi alle sue tele, l'occhio rimane così affascinato dalle bellezze dell' arte, che quasi non s' accorge di tanto gravi lesioni alla verità storica, e non vede più che i meriti sommi di un pennello, potente a figurare quanto ha di più gajo, di più allettevole,

di più seducente natura. Vi è nelle sue tele una freschezza, una trasparenza, uno splendore che non si rinviene allo stesso grado in nessun altro dei coloristi veneziani. Tiziano è più dotto nella scienza del chiaroscuro, nella forza dei toni, nella bilancia delle tinte; Tintoretto più vigoroso nell' effetto delle masse, più largo nella distribuzione de'gruppi; Palma più sicuro del suo contorno, ma Paolo di tal guisa si guadagna sopra i nominati la simpatia, per certa festosa eleganza, per certa finezza di colore, per graziose arie di teste, per una attraente facilità di fare, che non è possibile non prediligerlo fra tutt'i grandi suoi emuli.

Egli non disegna sempre con eletta scelta di forme, ma si ravvisano nelle sue figure una scioltezza di azione ed una scienza di girate e di scorti, ch' è raro trovare in altri de'suoi coevi. Perciò ne'suoi personaggi, se manca spesso decoro, convenienza, ragione storica e talvolta correzione, v'è però sempre un movimento, una vita che li fa parer vivi, specialmente se la scena viene espressa a campo aperto, condizione in cui valse più di molti de'Veneti, sicchè raggiunse mirabilmente gli effetti dell' aria e quell'alterno giuoco di freddi e caldi, di toni brillanti e sordi, che è sì difficile di mettere in armonia.

Egli ripetè sovente gli stessi soggetti svariandone però con una rara fecondità la composizione, ed è per questo che frequentissime si vedono le sue Cene, di cui la più meritamente famosa, adorna ora la prima sala del Louvre. Essa era un tempo nel refettorio di s. Giorgio Maggiore qui in Venezia, e fu portata colà con gli altri capilavori italiani, nel 1797. Quando poi nel 1815 si trattò di renderla all' Italia insieme agli altri tesori rubatile, chi presedeva allora in Francia alla famosa consegna, tanto seppe intricar la matassa che la tela rimase, e ci fu data in cambio quell' altra magra Cena di Carlo Le Brun che stette finora in una delle sale nuove, lavoro minor del suo autore, che sarebbe stato pur meglio non accettare,

od accettato nascondere. Maravigliosa per vita d' attitudini e per verità di colore è anche l' altra grandissima Cena del Caliari che qui nell' Accademia serbiamo, a primo ornamento della seconda sala nuova. — Essa è composta sullo stesso fantastico sistema delle altre sue. V'è la stessa ordinanza ampia, ricca e facile; lo stesso splendore argentino di colorito; lo stesso aspetto di giulivo banchetto. Vi sono anche in questa quelle grandiose figure abbronzate dal sole, e ravvolte in isfarzosi broccati, gli stessi pittoreschi anacronismi di costumi e di tipi, gli stessi valetti negri che portano le vivande e tutto questo campeggiato sud un cielo sparso di leggere nubi, su cui staccansi con sovrana maestria colonnami, e statue, e suntuose fabbriche nel lontano.

Il Veronese trattò anche molti soggetti mitologici tanto a fresco che in olio, e riempì le ville e i palazzi de' veneti patrizii di Veneri, d'Adoni, di Vulcani, di Marti, d'Amori, di Ninfe, dando libero sfogo alla sua ricca immaginazione, collo allegrare così sazievoli soggetti di tutto il fascino ch'egli sapea far uscire dallo sfolgorante, agile e vivace pennello.

Il suo capo d' opera in questo genere è il Ratto d'Europa nella sala dell'Anti-collegio del Palazzo Ducale, dipinto amabile per florida vivacità di colore, pel dilicato tondeggiar delle carni specialmente sul petto della sicula ninfa, e su quel flessuoso suo collo sì ben reggente la testa più civettamente incitatrice che possa immaginarsi. — A veder quella leggiadra sfoggiare la rosea bellezza del suo mirabile busto, e avvolgere il resto della morbida persona con un ricco drappo di raso; a contemplar le gentili che in atti carezzevoli le stanno intorno; a guardar quel paese festoso di fresca verdezza, e lo azzurro dell'aria far campo alla nivea bianchezza delle vispe donzelle, chi non crederebbe di assistere ad una delle voluttuose scene campestri che i molli patrizii preparavano alle famose cortigiane del loro tempo?

Ma il dipinto nostro in cui il Càliari si mostra più vago, più vario e in una parola più pittore che non forse in tutti gli altri, è quell' apoteosi di Venezia posta a fregio d' uno dei lacunari centrali nella sala del Maggior Consiglio. Colà sotto le sembianze d' una donna vestita di regia porpora, simboleggiò la regina dell' Adriatico, coronata dalla Gloria, celebrata dalla Fama, accerchiata dalle Virtù, dall'Onore, dalla Libertà, dalla Pace, intanto che Giunone e Cerere le offrono gli emblemi della grandezza e della prosperità. Una magnifica architettura di colonnami ne forma il campo, dove, affacciate ad una specie di ballatoio, stanno donne, quali nude, quali lascivamente vestite a guisa di cortigiane; e frammisti ad esse magistrati, guerrieri a cavallo, e trofei d' armi e bandiere, e cani e fino scimie, il tutto composto e dipinto con sì fresco, sì gaio e sì agile magistero, che a fermarsi su quell' opera si sente nell' anima una festosità che raccosta all' idea a cui mirava l' artista nel colorirla, l' idea di rappresentare in tutta la pompa delle sue traricche magnificenze questa Venezia, la quale, serbandosi il più possente Stato d'Italia, pur folleggiava intorno a voluttà stemperanti, pigliando a modello le olimpiche corruttele della greca mitologia.

Due osservazioni importantissime pegli artisti sono da farsi intorno a questo dipinto: la prima che, ancorchè sia molto lontano dall' occhio, le figure che superano di poco la grandezza naturale, appaiono grandiosissime; e ciò perchè le masse de' chiari e degli scuri si mostrano piazzose, nette, spiccate; la seconda, che il prodigioso rilievo, e l' aria che circola, a così dire, pei gruppi, sono ottenuti a mezzo di ombre dolcissime riflessate industremente, senza che vi appariscano forti scuri. Erasi Paolo accorto, più forse di molti fra i Veneti, come nella verità illuminata da luce aperta, tutto si spiccasse per masse piuttostochè per dettaglio; e come le parti ombrate non fossero scure mai, sì invece d'un tono dolce per

causa de' larghi riflessi. Solo badava a decidere forti scuri, in que' pochi luoghi ne' quali non può entrare nè luce diretta nè riverberata. Mezzi semplici invero, e che paiono facili a conseguirsi, quando si accennano, ma che domandano immenso studio ed un sapere profondo per poterli eseguire acconciamente. Otteneva poi maggior larghezza di effetti contornando con un segno deciso tutte le figure, specialmente quando doveano essere vedute, come in questo dipinto, da punto lontano.

Secondo il debole parer mio, non è questo però il dipinto in cui Paolo mostrò meglio lo sconfinato suo ingegno. Il preferibile a tutti parmi uno de' laterali del coro della chiesa di san Sebastiano, ov' è figurato questo Santo che incoraggia al martirio i santi Marco e Marcellino. Qual maraviglioso colore, e dirò anche, quale disegno in quel gruppo della donna col fanciullo a destra del riguardante! Quale rassegnazione celeste nei volti de' due Santi, di già radiosi per l' aureola futura! E come son belle di freschissime carni le gentili donne sparse per questa tela insigne? Non so che vi sia un secondo dipinto in cui i contrasti de' colori sordi coi brillanti, dei mezzi toni colle tinte vive, sieno più armonicamente disposti, nè composizione ove circoli più l' aria, e mostrinsi spartiti i varii piani con più arte, senza che l' occhio perda la mirabile unità dell'ordinamento generale.

Al pari che nell' olio, Paolo fu insigne nella pittura a fresco, e ne sono, fra i molti, irrecusabile prova i dipinti che condusse in Maser pel suo protettore Daniele Barbaro, opere incantevoli, nelle quali sfoggia una dolcezza sì armonica di colore, ed una grazia di composizione, che nessuno ha superato giammai; e di più un disegno che, senza presentare le dotte eleganze di Raffaello, è però magistrale, specialmente nel dar ragione degli scorti e delle girate de' corpi.

Chi volesse raffrontare il colorito di Tiziano a quello di Paolo, vi scorgerebbe, a mio avviso, le seguenti differenze es-

senziali. — I dipinti del primo sembrano quasi tutti illuminati dalla luce della sera, quando l'aria si tinge de' raggi gialli del sole cadente. Il Vecellio mira alla varietà, ma sempre attraverso di quella sua tinta dorata, ch'ei sa giuocare a maraviglia con effetti larghi e succosi. — Per contrario, le opere di Paolo Veronese appalesano la freschezza del mattino, quando la rugiada stende come una specie di velo sulla terra, e da ogni oggetto riflettesi un lume, se è lecito dir così, fra l'argentino e il perlato. I suoi quadri qualche volta, è vero, paiono ferzati da una luce di sole meriggiano, ma posta in industre contrasto con ampie masse di colore cilestro e grigio. — Il tinteggiare poi di questi due sommi coloritori presenta differenze notabili, non soltanto nell'effetto generale, ma ben anche nei particolari. Paolo, p. e., manifesta gusto squisitissimo nello accordare una varietà infinita di tinte rotte con porzioni di colori puri e vivi che le accompagnano, e ne completano le armonie. Questo artificio, e il maneggio svelto, pronto, sicuro del suo pennello, lo rendono l'artista più fino e più amabile fra quanti ne sieno. — Tiziano invece di rado usa nelle carni le tinte grigie e dilicate che tanto piaceano al Caliari, e non si giova quasi mai di que'mezzi toni cangianti e fulgidi che danno tanta vivacità alle tele del Veronese. Divisi i suoi dipinti in grandi masse di caldi e di freddi, trasporta arditamente alcune porzioni di questi colori da un sito all'altro, indi, a mezzo dell'azzurro schietto ma opaco, lega i lumi caldi colle ombre di un tono ricco e caldo, producendo quindi di tal guisa unione e brio ad un tempo.

Che Tiziano velasse per ottenere quel suo mirabile colorito, non vi è dubbio; ma opinano alcuni che Paolo dipingesse quasi sempre alla prima. Chi pensa così appoggia forse la propria opinione sulle opere scadenti del sommo Veronese, le quali, per dir vero, sono qualche volta fosche ed opache, e palesano la fretta da cui spesso era incalzato; ma nelle più diligenti

spicca il velatore per eccellenza, che sa a mezzo di tinte contrarie ingegnosamente sovrapposte cavare una trasparenza da pochi uguagliata. Il suo metodo di pennello è però essenzialmente diverso da quello di Tiziano e degli altri Veneti più famosi; chè mentre il Cadorino impasta il suo grasso colore con finita accuratezza, senza far apparire colpi di tocco, Paolo usa il tocco sovente, e specialmente negli ultimi lumi ch' egli risolve arditamente a secco, strisciando, a mo' di sfregazzo, il pennello tinto di colore denso e poco oleoso, affinchè scorra saltante e pronto sulle parti ove deve essere più ferzante la luce; artificio che par facile a chi guarda con occhio non pratico dell' arte, ma che in effetto è d' una difficoltà somma, perchè richiede perizia grandissima di chiaroscuro, e una mano ferma e veloce.

Ma chi potrebbe noverare tutt' i magisteri del pennello di Paolo, di questa voluttuosa Armida dell' arte veneta, che strappa un plauso di simpatia anche quando la ragione non vi concorre? Egli è il più attraente rappresentatore di quegli esseri e di que' momenti del vero, che serenano l' anima colla più festosa giocondità; egli sa imprimervi una seduzione irresistibile che fa dimenticare la tela, e porta il pensiero fuori della sfera dell'arte, nel regno delle morbide fantasie, negli aerei castelli delle giovani immaginazioni. Dinanzi alle tele di questa sirena del colorito, la mente avviva le persone che ha dinanzi, le accarezza, le ama, sorride con esse, tanto l' arte è nascosta dall' arte; tanto la verità si mostra effigiata senza quegli apparati di faticosa dottrina, che fanno ripensare piuttosto ai magisteri tecnici, che non alla verità della rappresentazione.

Formò Paolo una scuola numerosa assai, ed anche pregevole, ma nella quale nessuno emerse valentissimo. Lo Zelotti ed il Brusasorzi riuscirono decoratori immaginosi e lodevoli per una sicura pratica del fresco; ma quanto lontani dalla eleganza e dalla freschezza di Paolo, sebbene lo imitino

sempre! Il Fasolo, perchè minore a questi due d'ingegno, s'accosta al fare del maestro, ma ove il maestro è men grande. I molti nipoti e figli del Caliari, che, lui morto, lavorarono in consorteria, come ad opere fabbrili, risultarono tutti mediocri, eccetto Carletto figlio prediletto del sovrano artista. Costui, quando dipinse da solo, s'avvicinò al padre di guisa, che spesso all'estero le sue tele sono vendute ed ammirate siccome fatiche di Paolo. Se gli è vicino per altro nel colore e nel brio del pennello, gli resta molto indietro nella vita delle attitudini e nelle arie delle teste.

Ora verrò a parlare d'un altro insigne fra' Veneziani, il quale se avesse avuta la coscienza pari allo ingegno, dovrebbe noverarsi forse il più grande di tutti. Voi già comprendete ch'io intendo alludere a Jacopo Tintoretto, a quel re dei violenti (come fu ben detto da un moderno scrittore), che manifesta nelle sue opere una forza di composizione, una audacia di scorti, che fa parere ferocemente vive le sue figure. A quale altezza non sarebbe giunto quest'uomo, se non avesse così sovente dispregiati i mezzi che soli valgono a mantener grande l'artista, cioè la perseverante meditazione, l'accuratezza, lo studio paziente del vero?

Dicesi che nei primi anni fosse scolare a Tiziano, ma questi ne lo cacciasse per invidia. Rimasto senza aiuto di maestro, si pose da solo allo studio, sudando dì e notte in una disagiata stanzetta, a cui costringevalo la povertà. — Vi tenea scritto sulla porta, *disegno di Michelangelo e colorito di Tiziano*, e come di questo copiava le opere indefessamente, così di quello ritraeva di continuo i gessi cavati dalle statue di Firenze, e ve ne aggiunse anche molti di cose antiche. Usava spesso disegnarli a lume di lucerna, per trarne ombre forti, e così addestrarsi ad un vibratissimo chiaroscuro. Per lo stesso fine facea modelli di cera e di creta, e, vestitili studiosamente, gli adattava in piccole capannette composte di cartoni e di as-

sicelle, accomodandovi per le finestre lumicini che ne regolassero la luce e la ombra. Gli stessi modelli sospendeva al soffitto, in questa o quella attitudine, e disegnavali da varii punti di veduta dal basso per acquistare la pratica del sotto in su. Nè intanto trascurava l' anatomia, a fine di conoscere a fondo la ragione de' muscoli e la struttura del corpo umano. Ma a questi studii faticosissimi egli non curò quanto bisognava di accoppiare quello tanto più profittevole della natura viva, sicchè divenne dottissimo in quel disegno della figura umana che si può apprendere da' cadaveri e dall' antico, ma ne compose un' ardita convenzione di sua maniera, e in questa pose confidenza tanto sconfinata, da lasciarsi trascinare a sbrigliatezze non perdonabili. Fidente nella memoria, si pose a non badar più alla verità, sin che sorretto dalla sola pratica e spinto dalla fretta, spesso tirò via le opere da macchinista disordinato, o meglio da improvvisatore ferace, che mette la sua gloria, non già nel far bene, ma nel far presto.

Tanto infatti si fe' sollecito nel dipingere, che di sovente avvenne portasse belli e finiti i quadri nel tempo che i suoi emuli appena erano stati in grado di abbozzarli. Ma fatto è ch' egli dava per finiti certi dipinti che appena si possono accettare come abbozzi; così gravi ne sono le scorrezioni, così scaraventato all' impazzata il colore, sì goffe e strambe le pieghe e le estremità. Valgano a prova irrecusabile di quanto affermo le numerose tele della scuola di san Rocco (eccetto la Crocefissione, opera ricchissima di pregi), i due gran quadroni nel coro della Madonna dell' Orto, e sopra tutto quel Paradiso nella sala del Maggior Consiglio, che par fatto a disprezzo dell'augusto tema e della dignitosa missione dell' arte, sebbene abbia qua e là alcuni pezzi lavorati da grande artista.

Datosi a tirar via all' abborracciata opere per pochi denari, giunse talvolta a tanto di trascuraggine, da coprire vaste tele di figure appena schizzate. Queste tele giustificano con

usura il giudizio troppo ingiustamente avversato dagli scrittori dell' arte veneta, che il Vasari diede del Tintoretto, chiamandolo: « stravagante, capriccioso, presto e risoluto, ed il più terribile cervello che abbia avuto mai la pittura, come si può vedere in tutte le sue opere. » — « Anzi (prosegue il Vasari) egli ha superato la stessa stravaganza con le nuove e capricciose invenzioni e strani ghiribizzi del suo intelletto, ed ha lavorato a caso e senza disegno, quasi mostrando che quest' arte fosse una baia. »

Se il Tintoretto parea fuor de' gangheri perfino al Vasari barocco, come avveniva poi che fosse sì grandemente ricercato dall' età sua, la quale pur era avvezza ad ammirare le opere egregie ed accuratamente condotte di Tiziano e di Paolo? — La spiegazione sta in questo, che il Robusti lavorava, come suol dirsi, a marcio mercato, per pochi soldi, tanto da tirare avanti e non morirsi di fame. Anzi, pur di avere commissioni, e strapparle agli emuli, spesso avea costume di dipingere per poca farina a giornata, come i braccianti; figurarsi se non trovava accorrenti! Nei registri della Scuola di S. Rocco sta notato di qual misera mercede si contentasse pei vastissimi quadri, che veggonsi negli sfondi della sala superiore (1).

Non è però vero quello che vedemmo testè affermato dal Vasari, che in tutte le opere del Robusti sieno da appuntarsi le stesse colpe d' infuriato trasmodamento. No, alcune ve ne hanno in cui sarebbe colpevole ingiustizia non lodare e un

(1) Nel *Sommario delle spese fatte nella fabbrica della veneranda Scola di san Rocco, estratto dalli Libri Maestri di detta Scola che principia col l'anno* 1516 *et segue fino all'anno* 1563, trovasi scritto: *Per contadi al Tentoretto pittor p. sue mercedi di tutti li quadri, triangoli et altre pitture fatte in detto sofitado, d' accordo D.ti v.ti* 200, il che corrisponde a poco più di 600 franchi!! — Nel 27 novembre del 1577, il Robusti presentò per altro una supplica alla Confraternita, nella quale domandava, in via di gratificazione, ducati 100 all'anno, vita sua durante, e questi gli vennero concessi.

gran sapere nel disegno e somma perizia nel chiaroscuro e abilità insuperabile nel dare larghezza e spicco alle masse, e una potenza rara di maneggiare il colore, e di modellar con esso le varie parti d' una figura. — Vien posta a diritto prima fra queste la gran tela del miracolo di san Marco che sta di fronte all'Assunta in quest' Accademia, tela che, dico sincero, a me non desta grande ammirazione, perchè mi pare stranamente composta, zeppa di figure oziose e sconvenienti. Ma ella poi merita la fama che ha pel rilievo di alcune parti, per l' ardito colpeggiare di un dottissimo pennello, per la sicura collocazione de' contrasti, per la sprezzatura sapiente del segno, che, se urta in iscorrezioni, dà però giusta l' idea della vita, del moto, dell' impeto. — Rivale a questo esimio dipinto è la Crocifissione nella scuola di s. Rocco or citata, quadro che pel buon disegno di alcune parti riscatta gli errori di cui sono schianzate molte altre tele di quella celebre confraternita. Ma dove il Tintoretto mi pare emulo quasi dello stesso Tiziano, egli è in certi angeli dipinti nel quadrone a sinistra della sala del Collegio nel Palazzo Ducale. Nel veder quelle teste tanto geniali e tanto ben colorite, è forza rimpiangere la infuriata frenesia di un ingegno, che avrebbe potuto rimanere sempre sì grande, e divenne invece bandiera fatale de' manieristi e degl'improvvisatori, i quali gli furono e gli saranno perpetuamente seguaci (1).

Per conoscere quale intelletto gagliardo egli fosse, e quanto avrebbe non solo eguagliato, ma superato forse tutti i veneti artisti, se avesse consultato di più la verità, basta guardare quelli de' suoi ritratti che sono con più diligenza

(1) La così detta scuola del *Chic* adesso tanto in moda, è quella che più s'affanna ad imitare le avventatezze del Tintoretto. Molti pittori belgi ed inglesi, corifei di quella maniera, non s'affisano che in questo esemplare, e per certo non mostrano l'intendimento di voler condurre l'arte alla correzione di Raffaello.

condotti, come, ad esempio, l'effigie di Ant. Cappello in questa Accademia. Forzato com'era in essi di rimaner fedele alla natura, studiandola accuratamente, li disegna e li dipinge in modo sì egregio che paiono vivi. — Chi lo supera allora nella maestria del modellare le teste, nell' armonia, nella giustezza del colore? — Appena Tiziano.

Della scuola di questo grande non occorre mover parola, perchè i discepoli suoi, compreso il figlio Domenico, non seppero uscir mai dalle anguste viuzze dell'imitazione, e quindi dai paduli di una mediocrità tanto meno stimabile, quanto più era torta la via che veniva da coloro seguitata.

Gioverà invece toccare d' altri che, nell'epoca in cui fioriva questo forte ingegno, arrivarono, sebbene per sentiero modesto, a meritata rinomanza. L'uno è Alessandro Bonvicino detto il Moretto da Brescia, pittore che studiando prima dalle opere di Tiziano per apprendere il buon colorito, poi dalle stampe di Raffaello per insignorirsi della grazia nella composizione e nelle movenze, raggiunse una originalità, se così posso dire, attraente. — Senza agognare allo splendido colorito dei tizianeschi, seppe dare alle carni una tinta che tira al brunetto, e che rappresenta gli effetti del vero meglio forse di tutti. Grazioso nelle arie delle teste, sobrio nelle movenze, bastevolmente corretto nel disegno, si diè ad un fare preciso e netto, che talvolta lo fa parere studioso dei quattrocentisti. Ama per lo più fondi chiari, su' quali stacca di tono le intere figure, con un artificio ed un magistero che nessuno forse dei Veneti superò.

Il Moretto educò all' arte Gio. Battista Moroni d'Albino sul Bergamasco, che ne' primi anni condusse vaste composizioni per chiese, nelle quali però è molto al di sotto del suo educatore, sebbene ne seguiti la maniera. Ma lo soverchiò dappoi ne' ritratti, che nessuno meglio di lui seppe fare nè più belli, nè più animati. Tenne sempre le carni d' un tono

piuttosto fosco e grigio, come se fossero illuminate da una luce annuvolata, non amò le grandi macchie di chiaroscuro, ma le teste modellò con sì ben intese mezze tinte e con sì perfetto disegno, che riuscì il principe di questo ramo. Tiziano stimava a tal grado queste sue qualità, che raccomandava ai Governatori di Bergamo di allogare al Morone, piuttosto che a lui, certi ritratti, affermando che nessuno sapeva farli meglio.

Qualche altro dei veneti pittori la storia indica valente quanto i fin qui nominati, ma dubito molto che meritino di star loro dappresso. — Son lodati a cielo Jacopo Da Ponte detto il Bassano e Leandro suo figlio. Ma quando guardo ai triviali presepii del primo, alle composizioni confuse del secondo, mi pare di ravvisare infinita distanza fra essi e gli altri Veneti di gran nome che furono i loro contemporanei. Jacopo ha sì talvolta tavolozza vibrata, e raggiunge lucidi e vigororosi effetti di chiaroscuro, ma la ripetuta volgarità delle sue figure, la niuna espressione delle teste, la incoerenza delle sue invenzioni, sono difetti tanto gravi da non essere compensati di certo da qualche merito del pennello.

Leandro tenne, più che non avria dovuto, dello stile del padre, e per tentare lumi serrati e riverberanti, fa comparire le sue figure come se fossero di rame. V'è però un suo dipinto che, per giusta degradazione di chiaroscuro e per energico colorito, è degno di star dappresso a quelli de' più rinomati artisti del Veneto; ed è la Resurrezione di Lazzaro, che abbiamo qui all' Accadmia.

Degli altri suoi fratelli e cugini nessuno mi par degno di storia; son essi volgari manifattori di soggetti dozzinali, in cui manca finezza, dottrina e verità: noiosa pittura da rivenduglioli, che se taluno rifacesse oggidì, pochi vorrebbero di certo acquistare: eppure perchè vecchia, perchè adulata da cento trombe letterarie, gli amatori acquistano a peso d'oro.

E son queglino stessi che non darebbero se non poche monete di un quadro di quel Paolo Cavazzola di Verona, che senza dubbio deve essere considerato come il più corretto e dotto disegnatore che avesse l'arte veneta nel secolo XVI. Que' trenta quadri che di lui ci rimangono lo mostrano, quasi tutti, un artista che altamente sentiva la poesia dell'arte, e comprendeva come questa sia giocaglia da sfaccendati se non parla al cuore. E al cuore ei parlò, parlò parole di religione, di pietà, d'affetto.

Eppure con pregi sì eminenti, questo grand'uomo appena fu nominato dai Plutarchi della pittura, e fino all'anno 1853 non ebbe un degno biografo. Ma questi poi riparò mirabilmente alla colpevole noncuranza dei predecessori, stendendo, meglio ancor che la vita, un'assennata illustrazione e delle opere e de' pregi di così alto artista, cui *la storia chiuse* (come egli ben dice) *le porte del suo Panteon*. Nè io potrei meglio farvelo conoscere, o miei amici, se non riportando qualche brano dell'egregio scritto, ove il Cavazzola è dipinto proprio quale ci appare nelle castigate sue opere, quasi tutte racchiuse nella sua Verona (1). -- « Nel disegno ei vinse i maggiori ostacoli; per difficoltà non s'arrestò, ma le figure, quali nel vero gli apparivano, franco ritrasse, le mani e i piedi volse e mosse per ogni bella guisa; e nelle appiccature è senza menda. Naturali volle le pose, e senza un artificio al mondo le movenze; nè troppo pingui sono, nè troppa carestia hanno di grasso le sue forme. Ei non fe' superba pompa di notomia, nè si faticò in temerità inamabili di scorti, come con fredda sapienza il Mantegna adoperava; ma accomodandoli all'età, diè risalto ai muscoli e ai tendini facendoli scorrere e nuotare sotto la pelle giovinetta

(1) *Dipinti di Paolo Morando soprannominato il Cavazzola, incisi a contorni in litografia da Lorenzo Muttoni, colla vita ed illustrazioni di A. A.* (Verona 1853.)

Google

» o adulta che fosse. — Le sue teste in fine modellò valente-
» mente in faccia della natura, ch'è l'arte di Dio. »

. . . .

« Se nel colorito non ha il fiore di vita e la gaiezza degli egregi veneti contemporanei, varia nullameno e vaga è la sua tavolozza: e quel suo inciampare sovente nel brunetto è forse dovuto alla troppa pratica che avea fatta in sulle prime del fresco. — Nel chiaroscuro lo trovi abbastanza dotto per i tempi, poichè le sue figure hanno rilievo e tondeggiano per bene. »

. . . .

« Ma dove ogni altro superò e si lasciò lontano fu nella scelta de'tipi, nella espressione del sentimento e nella franchezza del tocco. Nè questa mai degenera in sprezzatura, chè anzi fino, accuratissimo è il suo pennello: ma in qualche suo quadro a fresco e ad olio mostra una tanto dotta risolutezza, che per trovare a cui paragonarlo bisogna scendere giù al Caliari. »

Il valente biografo finisce il poderoso suo scritto, *cercando limosina di gloria per questo povero Cavazzola grande e obbliato.* Ma egli gliela fece sì generosa, che di questa, io credo, non abbia il sommo pittore più di bisogno, e così viene emendata una delle gravi colpe della fama.

Ed è per non crescere la misura di tali colpe, ch' io mi astengo non solo dal lodare, ma fin anco dal fermare discorso su tanti pusilli della scuola veneta vissuti nel seicento e nel settecento, che gli elogi e le biografie incensarono coi loro mendaci turiboli. Egli è per questo ch'io vi chiedo, o Giovani, il permesso di non parlare, nè di Jacopo Palma il giovane, intelletto pronto e vivace, ma che i funesti esempii del Tintoretto trassero fuor di via; nè del convenzionale Padovanino, imitatore del Tiziano in tutte quelle cose che non bisognava neppur studiare; nè del tenebroso Aliense; nè dell' ammanierato An-

drea Vicentino; nè del nero Zanchi; nè del libertino Cav. Liberi; nè del paoleggiante Ridolfi, nè del volgare Matteo Ponzone, nè del confuso Corona, nè di tanti e tanti altri, che se leggiamo il Lanzi e qualche Guida son da tenersi poco inferiori ai sommi più sopra esaminati; se guardiamo invece alle opere loro, bisogna mettere nell' innumerevole e triste schiera dei mediocri.

Vi prego invece a concedermi di consecrare alcune parole ad un pittore di Venezia, per educazione corrotto, ma per forza d'ingegno, gigante, voglio dire a Giovanni Battista Tiepolo.

Scolare del Lazzarini, il cui metodo ritenuto, a confronto della universale sbrigliatezza, valse a frenarlo da pericolosa velocità, vizio e vezzo dei tempi, il Tiepolo si pose da poi a studiare indefessamente Paolo, a cui se rimane inferiore nella splendida ricchezza del colorito, nella eleganza degli abbigliamenti, nella trasparenza de' toni scuri, si accosta di molto nelle altre briose qualità del pennello; ed in alcune anche lo supera. Lo supera, cioè, nell' arte dei mezzi toni, lo supera nella varietà ferace della composizione, lo supera nella espressione degli affetti, lo supera nella intelligenza del nudo; lo supera finalmente nel magistero, sì difficile e sì poco studiato, dei riflessi.

Molto guardò anche nelle stampe di Alberto Durero, e ne ritrasse fecondità d' invenzioni ed ingegnoso e largo piegare: ma più guardò al vero, che a differenza di quasi tutti, anche i migliori chiaroscuratori, ebbe il coraggio di studiare all' aperto, cogliendone in tal condizione i giusti effetti della luce e dell' aria. Egli, meglio anche dello stesso Coreggio, conobbe che le ombre, per far ben tondeggiare i corpi, non hanno bisogno di grande forza nel tono locale, ma invece di essere rese trasparenti da forti riflessi, in mezzo a' quali vi sieno acconcie risoluzioni di scuri in que' seni ove non può

entrare luce nè riflessa nè diretta. Vide che quanto è più fosco il tono delle ombre, tanto più si affievoliscono le risoluzioni, e manca il modo di ben decidere le profondità e di marcare i piani nelle parti ombrate. Di più, non è dato fare che le riflessate ricevano abbastanza i raggi colorati delle riflessanti. — A questa scienza insigne di chiaroscuro, aggiunse una osservazione finissima sulle ragioni della armonia reciproca del colore, che lo portò a porre in concordia (fatto rilevantissimo!) le tinte più discordi. Osservò che quando l' azzurro ed il rosso, standosi vicini, poneano nel quadro strazianti disarmonie, queste sparivano tosto, se v'era intermedia una tinta giallo-paglia; e spingendo avanti l' acutezza delle sue osservazioni cromatiche, s' accorse che poteano unirsi altri colori avversi, senza pericolo, quando fossero spezzati da tinte rotte partecipanti d' entrambi, o anche semplicemente chiari e cangianti.

Più che nell'olio, riuscì mirabile nel fresco, arte nella quale manifestò una facilità, una larghezza, una disinvoltura, un' abbondanza d' immaginazione, che non ha rivali. Ove gli altri cercano i colori più vivaci, egli si giova di tinte sporche che avviva con industria maravigliosa, accostandone, qua e colà, di nette e di floride, e così giunse nei freschi una larghezza, una trasparenza, un sole che forse non hanno esempio. La volta degli Scalzi in Venezia n'è saggio oltre ogni dire maraviglioso. Vi dipinse la Santa Casa di Loreto con molti gruppi d'angeli, scortati da maestro e da maestro dipinti, e con un campo di luce che par giungere al firmamento.

Sarebbe troppo grande il Tiepolo, se a tanta scienza di chiaroscuro e di colorito unisse pari correzione nel disegno: ma pur troppo, in quasi tutte le sue opere, manifesta contorno spesso impuro ed accartocciato, quale volevalo il corrotto gusto di un' età in cui, abiti, attitudini, acconciature, mobili, solennità di chiese, danze, conviti, ogni cosa

insomma, traboccava ad eccessi pomposi, e a stranezze decomponenti le maestose semplicità del vero. Se il più delle volte questa funesta influenza del secolo incipriato si scorge nel disegno del Tiepolo, non è però che quando egli lo voglia non sappia essere disegnatore savio ed intelligentissimo. Chi, per esempio, potrebbe trovare argomento a censura nel contorno di que' due angeli volanti nel soffitto della cappella, a sinistra di chi entra la citata chiesa degli Scalzi? Scorgonsi in quelle due leggiadre figure (studiate senza dubbio sul modello di due donne), una grazia, una verità, una perizia di scorto, un sì dotto girare di attitudini, da metter paura al più sicuro pennello. — Pochi di certo avanzano il Tiepolo nel determinar bene gli attacchi della testa al collo, nel foggiar le scapole, l' antibraccio e le appiccature delle mani al radio.

Se è men florido, è però più accurato in molti de' suoi quadri ad olio che sparse per Venezia e per le sue provincie. A s. Antonio di Padova v'è il suo martirio di s. Agata, che ben l' Algarotti porta ad esempio di espressione rarissima, perchè nella Santa scorgesi *l' orrore della morte congiunto alla gioia della gloria vicina.* Mirabil opera è pure la tavola di s. Giovanni di Verdara nella stessa città, figurante s. Patrizio nell'atto di sanare un infermo. In essa il colore è degno dei più gran luminari, e le figure principali sono disegnate, se non castigatamente, con molta dottrina però. — Nelle teste poi vi ha tale verità e bellezza, che non so quanto e da quanti fossero superate mai. — Più grande compositore apparisce nei vasti dipinti che ne ha la nostra chiesa di s. Alvise. In uno è rappresentato Cristo che cade sotto la croce; tela insigne ove la composizione rivela una fecondità di pensiero concesso a pochi, e il colore e il chiaroscuro, una scienza rara nel contrasto de' toni e nella loro prospettiva. Le altre due, ora strambamente unite in una sola, che offrono, l' una la

Flagellazione del Signore, l'altra la Coronazione di spine, contengono entrambe magisteri preziosi nei mezzi toni e nella dolcezza delle ombre, e toccante espressione delle teste.

Molti probabilmente si maraviglieranno, che io, veneratore dei puri trecentisti, abbia date sì copiose lodi al Tiepolo imbarocchito. Ma se que' molti vorranno considerare al principio mio, in queste Lezioni ripetutamente propugnato, essere prima qualità dell' artista, qualunque via egli batta, lo arrivare un elevato punto nella espressione degli affetti, per quello che risguarda la parte spirituale, e il rappresentare giusta la verità, per quanto concerne la forma, si convinceranno che la mia ammirazione a que'soavi pittori ed a questo immaginoso frescante, in verun modo si contraddice; e solo mostra non essere in me nessun preconcetto partito d' escludere o di rinnegare qualsiasi sorta di merito, sotto qualsivoglia sistema o scuola esso si presenti, quando raggiunga le due accennate qualità. Non v' ha dubbio che il Tiepolo sarebbe stato più grande, se fosse meno caduto in isbrigliatezze ed in ghiribizzi; ma del pari non v' ha dubbio che nell'armonia del colore e nella fervida vita delle teste pochi lo superarono.

Nè perchè io mi professi ammiratore del Tiepolo, è da inferirne che io ve ne consigli, o Giovani, lo studio, come ho fatto pei trecentisti. Al contrario. I trecentisti possono guidarvi a vedere il vero nella sua corretta semplicità; possono insegnarvi quanto convenga fare per rendere il disegno parco di linee, severo, sicuro, grandioso; Tiepolo invece vi condurrebbe all' ammanierato, al capriccioso, al fantastico. Finchè egli lavora coll' agile sua mano, coll' inesauribile sua immaginativa, si mostra un acrobata di maravigliosa agilità che scorre, sorridendo, una corda tesa a smisurata altezza, e nasconde il pericolo dietro a' lenocinii di una grazia sapiente. Ma chi si facesse ad imitare gli stessi audaci scambietti, cadrebbe indubbiamente dalla corda, e rimarrebbe sul piano

sformato cadavere. I grandi ingegni, che anche uscendo dalla carreggiata, o sanno trovar la strada per ritornarvi, od aprirsene una per giungere alla meta, bisogna lasciarli camminar da soli, altrimenti, o si smarrisce la via, o si lasciano le falde dell' abito nello spinajo.

Il Lanzi disse assennatamente essere stato il Tiepolo *l' ultimo dei veneti che si facesse gran nome in Europa ;* e in fatti i suoi contemporanei a Venezia e fuori, manifestano lo stato di decadenza misera a cui l' arte andava sempre più rovinando. E per vero, come possono avere encomio, specialmente se si paragonino al Tiepolo, e quel sì tetro Piazzetta, e il floscio Maggiotto, e l' accartocciato Sebastiano Ricci, e il marattesco Cignaroli, e il frettoloso Ballestra, e il freddo Rotari, e cent' altri manieristi di gran macchina, ma sgangherati contraffattori della natura? Fra questa turbinosa falange tre artisti però ruppero le sbarre della mediocrità, e seppero uscire degni di miglior secolo. Son questi Antonio Canale detto il Canaletto, vedutista che non ha pari nel dare il sole, l' aria e le acque mollemente azzurre di questa incantatrice Venezia : Pietro Longhi, pittore dei patrii costumi contemporanei, che egli tocca con fresco e vero pennello, e atteggia in azioni le quali ci pongono innanzi, col sale dell' acuto epigramma, la frolla e sibaritica vita dei Veneziani del settecento ; infine Rosalba Carriera, che datasi di preferenza al ritratto in pastello, lo trattò con sì profonda scienza di disegno e con un colore sì vero, e tanta vita di lineamenti, da meritare in questo ramo fama grandissima ed universale.

M' accorgo d' essermi dilungato sulla pittura veneta più forse che al proponimento di queste Lezioni non convenisse, ma confido che voi vorrete, o Giovani, perdonare simile infrazione, e all' amore che porto vivissimo a questa patria d' elezione, e al debito che correva a scrittore d' arte posto in Venezia di tracciare meglio particolareggiata la sto-

ria di una scuola che avete tutto il giorno sotto gli occhi, e che forma tanta parte de' vostri studii. Qui potevo rincalzare il precetto coll' esempio vicino, qui ero in grado di chiarirvi con maggiori particolari i sommi pregi e le poche mende di tanti grandi ; e mi sarebbe sembrata colpa il non farlo.

BIBLIOGRAFIA.

Per le vite del Pordenone, dei Caliari, del Tintoretto, dei Da Ponte, del Moretto, veggansi il Vasari, il Ridolfi, il Zanetti nelle opere citate, e più

L. Mantovani — *Elogio di Pomponio Amalteo.* — (Negli atti Accademici del 1835.)

P. Biagi — *Elogio di Paolo Caliari.* — (Negli atti Accademici del 1815).

A. Sagredo — *Biografia di Antonio Canale detto il Canaletto.* — (Nel Vol. I di quelle del Tipaldo.)

T. Locatelli — *Elogio di Rosalba Carriera.* — (Negli atti Accademici del 1838.)

A. Longhi — *Compendio delle Vite de' Pittori Veneziani storici più rinomati, con suoi ritratti tratti dal naturale.* — (Venezia 1762 in fol.)

F. Maniago — *Elogio di Antonio Regillo detto il Pordenone.* — (Negli atti Accademici del 1827.)

P. Zabeo — *Elogio di Jacopo Robusti detto il Tintoretto.* — (Negli atti Accademici del 1813.)

G. Barbieri — *Elogio di Jacopo Da Ponte detto il Bassano.* — (Negli atti Accademici del 1823.)

L. Pezzoli. — *Elogio di Andrea Schiavone detto Medola.* — (Negli atti Accademici del 1824.)

VIGESIMASECONDA LEZIONE.

Gli artisti che influirono sullo stile di Raffaello e di Michelangelo.

Per non interrompere il corso delle mie considerazioni sulla storia della pittura in Venezia, tralasciai fin ora di parlare di quegli artisti italiani, i quali, contemporaneamente ai Bellini e ai Cima, avviavano l'arte a maggior bellezza nella forma e preparavano larga strada di gloria ai due sovrani epici della nostra pittura, a Michelangelo ed a Raffaello. Se, a fine di secondare il parallelismo cronologico che mi prefissi in questo lavoro, avessi interrotto il corso storico della scuola veneta, ne sarebbe venuto ch'io, nè potessi chiaramente mostrare la netta derivazione di Tiziano dai Bellini, nè valessi a chiarire come il Francia, il Perugino, il Pinturicchio, Fra Bartolomeo aiutassero Raffaello a salire sul primo trono dell'arte; e come il Signorelli, il Ghirlandajo, Filippino Lippi, spianassero a Michelangelo quegli scoscesi burroni del terribile, su cui egli siede solo e inaccostabile, come l'aquila sulla cima del Gran Sasso d'Italia. Molto più poi convenivami, nel caso accennato, spigliarmi dai vincoli della cronologia, perchè senza questo non avrei potuto dimostrare come il pennello dei Veneti mirasse di continuo a mescere il più vivace e più allettante colorito, e quello de' Toscani e de' Fiorenti-

ni, volesse, innanzi tutto, la correzione e la grandiosità della forma, e quindi, nell'epoche dell'universale corruttela di costumi e di sentimenti, il primo agognasse soltanto alla pompa dell' apparato, il secondo alle dotte magnificenze del classicismo.

Il nuovo indirizzamento dato all' arte da Piero della Francesca, da Paolo Uccello e dal Masaccio (1), e il rimaner venerato ancora da parecchi lo stile che con tanta gloria ed efficacia aveano trattato Giotto e l' Angelico, dovea di necessità dividere in due campi la repubblica pittorica, in que'paesi ne' quali i prenominati aveano continuamente operato, come erano Toscana e Roma; sicchè i seguaci dell' uno o dell' altro sistema doveano tentare di perfezionarlo, a misura che vedeano progredire e incontrare plauso l' avversario.

Se ciò accadesse a' dì nostri, probabilmente nessun frutto se ne caverebbe, imperciocchè quella svogliatezza e quella superficialità che tanto illanguidiscono le forze dell' arte oggidì, avrebbero prodotte molte querule ciance ne' giornali, molte cozzanti teorie annuvolate da metafisico gergo, ma nessun profitto pratico. — Non era così allora; ogn' innovazione operavasi per fede, non già per mestiere. Un volo ardito della immaginazione non serrava l' ali a mezzo del cammino, sfiduciato o dalle beffe della malignità, o dalle indifferenze d' uno scettico mercantilismo. Questo volo veniva odiato od amato con entusiasmo, a seconda del modo di vedere de' varii gruppi sociali, non già d' isolati individui; perchè questo fu uno de' beni sommi del medio evo e del rinascimento, che le idee artistiche non si stessero chiuse entro alle romite stanze di pochi veggenti, ma corressero le piazze, e trovassero eco nel popolo.

Arrogi, l' immenso vantaggio che aveano gli artisti d'al-

(1) Vedi la Lezione XIII di questo volume

lora di apprendere le tecniche assai per tempo, e di poterle prestissimo mettere in pratica in molte e vaste opere. Da ciò ne conseguiva il bene, che ove due scuole, due sistemi si stessero di fronte come emuli, producessero entrambi tutto quanto era possibile di più compiuto, di più esente da errori, affinchè l' uno avesse sull' avversario irrecusabile prevalenza.

Tale fu la sorte del sistema tradizionale dopo che l' Angelico seppe alzarlo alle più alte manifestazioni dello spiritualismo religioso; tale fu pur quella del naturalismo dopo che il Masaccio lo condusse alla più diligente e più esatta rappresentazione della natura e della vita. L' uno era l' interprete soavissimo delle miti gioie dell' ascetismo, l' altro la estrinsecazione della realtà in tutto lo sfoggio delle sue bellezze materiali. Ma al primo mancava ancora, non dirò il sentimento sì la giustezza della forma, quindi urtava gli avversarii che di già cominciavano a brucier tanti incensi a questo vitello d' oro del classicismo. All' altro difettavano quegli ardimenti di movenza e di vita che fanno sì mirabilmente spiccare la forma e la rendono più cara.

Se fosse allora venuto al mondo un artista d' ingegno colossale, uno di quelli a cui la società porge la rara corona del genio, avrebbe potuto, dalle ottime parti di queste due direzioni, formare un sistema d' arte, il quale accomunasse la giustezza della forma colla elevatezza della espressione. Ma questo compito era serbato al solo Raffaello, e i grandi artisti che gli prepararono la via doveano contentarsi di riuscire valentissimi nell' uno o nell' altro avviamento.

Le due opposte schiere ebbero, come ogni milizia, i loro antesignani, i quali torna opportuno considerare a riscontro, perchè dall' uno d' essi ne usci appunto quella vasta mente del Sanzio, dall' altro il gigantesco intelletto di Michelangelo. Non ho per certo mestieri di aggiungere che il primo fu Pietro Vannucci di Città della Pieve, detto il Perugino, nato nel

1446, morto nel 1521, il secondo Luca Signorelli da Cortona, nato nel 1440, morto pur nel 1521.

Pietro, povero fanciulletto senza niun mezzo di fortuna, fu dato per fattorino ad un ignoto pittore di mediocre ingegno, che non potea di certo trar la scintilla da quell' anima dilicatissima. Ma egli di tempera semplice, idoleggiando nella mente verginella le ispirazioni religiose, e vedendole, con sommo affetto, attuate dai modesti pittori dell' Umbria fioriti sul principio del secolo, potè con insufficiente istruzione salire la più difficile scala dell' arte, quella che guida ad estrinsecare il pensiero cristiano. Per certo dovette, ne' primi suoi anni, meditare sulle caste opere di Benozzo Gozzoli, il favorito allievo dell' Angelico, su quelle di Antonio e di Nicola da Foligno, sulle altre di Fiorenzo di Lorenzo; tutti pittori cresciuti nell'Umbria, o che molto vi lavorarono, e che manifestano la diretta loro derivazione e da Giotto e dall' Angelico.

Ma forse i dipinti che meglio valsero a condurre il Perugino a far più corretta la forma senza perdere la castità espressiva dei trecentisti, furono quegli egregi spartimenti di Vittore Pisanello Veronese, che ammiransi ancora nella sagrestia di s. Francesco a Perugia, rappresentanti azioni della vita di s. Bernardino. Venuto a Firenze, ebbe a tollerare lo scherno di quelli pei quali non pareva più bella l'arte, quando non fosse riproduzione pretta della natura. Postosi allora con Andrea dal Verocchio, lavorava di e notte, se non per accrescere i guadagni, per fuggire almeno, per quanto gli era possibile, l' indigenza. Cominciarono allora a comparire nelle sue opere molte di quelle insigni prerogative, che lo portarono ad essere il fondatore della scuola romana, il maestro di Raffaello. Raccertò i tipi de' suoi Santi, inspirandosi a quelli gravi e soavissimi de' trecentisti, a cui però diede maggior verità di forma; incalorì il suo colorito, imprimendovi un fulgore, una lucentezza, un fuoco, fino allora ignoti in Firenze; spiccò le

figure su fondi di bellissimo azzurro, allietò di ben ondeggiate linee il paese. Aggrandì, in una parola, la via segnata da' trecentisti, senza perdere la santità delle espressioni.

Da quel momento lo sprezzo de' Fiorentini per l' uomo sommo si converti in ammirazione, e gli vennero commissioni da ogni parte. Dipinse in quel torno per le monache di santa Chiara un deposto di Croce, sì ricco di sentimento cristiano, sì vago di colorito, che persino il Vasari, a lui piuttosto ostile sempre, dovette confessare opera eccellente. Così prezioso lavoro è ora un de' più begli ornamenti del palazzo Pitti a Firenze.

Dopo aver operato per varie altre chiese di quest'ultima città, per moltissime di Siena, poi per Francia e per Napoli, tornò a Perugia di circa trent' anni, non più beffato come povero ed oscuro, ma onorato come uno de' primi del secolo. Quivi condusse un' adorazione de' Magi, ch' è ora nel convento di santa Maria Nuova, lavoro egregio per fulgore di colorito ed elegante dolcezza di tipi.

Poco dopo Sisto IV lo invitò a Roma per dipingere nella cappella Sistina tre grandi composizioni, la più importante delle quali, cioè l' Assunzione della Vergine, fu distrutta per dar luogo al Giudizio finale di Michelangelo. Le altre due stanno ancora intatte, e figurano, l'una il battesimo di Cristo, l' altra s. Pietro che riceve le chiavi. Infinite altre cose dipinse in Roma in quell'epoca, ma vinto dall'affetto per la sua ridente e pittoresca Perugia, una notte si fuggì dalla città eterna per andare alla volta del diletto paese, risoluto di non lasciarlo mai più. Sarebbe ben lungo noverare tutte le opere che allora vi condusse: basti dire che non eravi chiesa o pubblico stabilimento, che non ne avesse qualcuna di sua mano. La più celebre per altro risultò la Sala del Cambio ch'egli colorò in compagnia de' suoi allievi, e dove dipinse a buon fresco un misto di composizioni mitologiche, storiche e sacre, che

solo i classicismi imposti a que' di dalla letteratura valgono a giustificare dal lato della invenzione. Vi son colà, divisi in acconci spartimenti, i sette pianeti, tirati sopra carri da diversi animali; vi sono i principali grand' uomini della Grecia e del Lazio, i maggiori profeti, le sette Sibille, e per ultimo una mirabile Resurrezione di G. C., e una palina ad olio rappresentante il Battista fra varii Santi.

Non potè per altro continuare nel suo proposito di rimanere sempre a Perugia, giacchè richiamato a Firenze, dovette dipingervi parecchie tavole ed alcuni freschi veramente egregi. Anzi può dirsi che allora colorasse il suo capolavoro, cioè quella Nostra Donna fra alcuni Santi che a pochi è ora concesso il vedere, perchè lavoro chiuso in quella parte del monastero di santa Maria Maddalena de' Pazzi, ch' è soggetta a clausura.

La sua maniera d' assai più perfezionata dalla primitiva, non valse però a salvarlo dalle amarezze del biasimo. I tempi erano mutati, e già volgevano al sensualismo; la fierezza e la verità della forma erano preferite alla eterea semplicità del concetto. Voleansi imitazioni esatte del vero, voleansi varietà allettatrici del senso. Il tradizionale dei tipi non piaceva più, per quanto rivestito di fulgido colore e di puro disegno. Il povero Perugino, avvezzo a vedersi plaudire per le sue graziose testine di donna, che sorridono di si casta grazia, avvezzo a que'mirabili suoi tipi, da cui gli era venuta tanta fama, continuava a riprodurli come un tempo. Ma invece di nuovi plausi ne raccolse dileggi; fu detto scarso d' immaginazione, inetto al largo e splendido comporre venuto allora in moda, e persino venne accusato d'avarizia, credendo facesse di quel modo, per non affaticarsi, e andare innanzi all' affrettata. — A dare l' ultimo crollo alla vacillante sua rinomanza, venne allora in Firenze Michelangelo, e ci venne preceduto da immensa fama, adorato come creatore d' un' arte nuova e più

bella che non l'altra de'suoi predecessori; e tutti affisandosi in lui, e dal suo labbro pendendo, chiamarono goffo nell'arte il Vannucci, perchè il Buonarroti in pubblico non si ristette dal dichiararlo tale.

Sia che queste dolorosissime punture lo scorassero, sia che pel fatto la sua Musa gli venisse mancando, è incontestato che dopo il 1500 il suo genio scemò, e fino all'ultima ora, che fu nel 1521, andò sempre decadendo. Sicchè i dipinti dopo d'allora condotti sono, non soltanto inferiori ai precedenti suoi, ma (confessiamolo apertamente) mediocri. Triste spettacolo! vedere un uomo grande sopravvivere alla sua gloria per più che vent' anni, e raccogliere freddezze e dispregi, in luogo degli antichi plausi.

Sola cosa che dovette confortargli quegli anni amarissimi fu la scuola ch'egli avea formata, la quale, ricca essendo d'ingegni potentissimi, conservava onore altissimo al nome di lui, e dimostrava la eccellenza de' suoi insegnamenti.

Non è questo il momento che io possa parlare del massimo uscito da questa scuola, imperocchè sendo egli l'artista che più di tutti s'accostò alle maggiori perfezioni della pittura, domanda discorso particolare; invece vi toccherò degli altri che, sebbene meno insigni del Sanzio, raggiunsero però, mercè la eccellenza della scuola, altissimo punto e nell' idea e nella forma.

Il più illustre fra essi è Bernardino Betti soprannomato il Pinturicchio, che nato a Perugia nel 1454, è da credersi piuttosto condiscepolo che non allievo del Perugino, imperocchè di soli otto anni gli era più giovane. Ma quelli eran tempi, in cui un garzoncello ben disposto all' arte non avea vergogna di farsi discepolo ad un giovane, quando fosse in questo vera potenza d' artista e sicuri insegnamenti. — Per la qual cosa, a me non pare in nessun modo improbabile che egli avesse da Pietro la prima istruzione, e mi conferma in

questo avviso il vedere, com' egli tenesse, specialmente nelle sue opere giovanili, il fare del Perugino.

Che che ne sia di tal fatto, egli è certo che il Pinturicchio, venuto presto in fama, si vide allogate moltissime opere in Orvieto, a Perugia, a Spello, e sì fattamente acquistò rinomanza, che il cardinale Francesco Piccolomini, poi salito al soglio pontificio col nome di Pio III, quando ebbe finita di murare la magnifica libreria unita alla cattedrale di Siena, chiamò nel 1502 il Pinturicchio a dipingerne le pareti, volendone a soggetto le principali azioni dello zio materno d'esso cardinale, il celebre Pio II. — Il Pinturicchio infatti si mise all' opera nell' anno seguente, e nei tre successivi condusse quegli spartimenti che s' ammirano ancora conservatissimi.

Senonchè, ove si voglia badare al Vasari, mal prevenuto sempre contro il povero Pinturicchio, il merito di sì grande artista si ridurrebbe alla sola esecuzione, chè *gli schizzi* e *i cartoni di tutte le storie furono* (egli dice) *di mano di Raffaello d' Urbino allora giovanetto.* Io credo esagerato questo racconto del Plutarco de' pittori, anzi dettato da quel livore ch' egli mostra ad ogni tratto contro del Pinturicchio, forse perchè questi non era troppo amico di Michelangelo, idolo del Vasari. Ma è pur forza confessare che rimangono prove a dargli una parte di ragione. Nella galleria di Firenze si conserva un disegno, senza dubbio di mano del Sanzio, in cui, con qualche variante, è figurata una delle storie di Siena. Il sig. Baldeschi di Perugia altro ne ha pure di Raffaello, ove la quinta di esse storie stava rappresentata. — Un pezzo di quelle vediamo pure in questa scuola nella Cornice N. XVI al N. 4 tracciata senza dubbio dalla incomparabile mano del Sanzio. Tutto ciò prova che il gigantesco intelletto di lui non fu certo straniero alle composizioni di quegli spartimenti.

Ma, sia pure che il Sanzio inventasse anche tutte quelle storie, sia pure che ne facesse i cartoni; non è ancora pic-

colo pregio lo averle eseguite così, cioè con tanta bellezza e forza di colorito, con tanta verità nelle teste, con tanta purezza di faldeggiare nelle pieghe. Solo un grande artista poteva tanto. I partigiani della tradizione vasaresca, pur consentendo a trovar mirabile il pennello di quelle opere stupende, sono così poco inchinati a darne merito al Pinturicchio, che dicono due fra le migliori fossero colorate dall' Urbinate medesimo.

Chi afferma questo non vide mai i freschi del Pinturicchio che stanno nella cappella Baglioni a Spello; opere insigni per disegno, per colore, per pratica del fresco; anzi, senza dubbio, le pitture murali più perfette che possano rinvenirsi dopo la disputa del Sacramento. L'Annunciazione, che è la principale delle tre istorie quivi dipinte, manifesta un pittore d' infinita pratica e di sicuro sapere, un artista in fine che non potea aver bisogno del pennello altrui per camminare sicuro. — Anzi, quando io guardo a queste opere, tanto superiori a quelle di Siena, e considero ai modi tecnici del pennelleggiare, alla fermezza che v' ha nel segno, alla perizia nel modellare le parti, parmi di ravvisare l' esemplare in cui il Sanzio s' affisò per eseguire il più eletto fresco del mondo, la citata disputa del Sacramento.

Nè questo povero Pinturicchio sì spregiato dal Vasari, e (diciamolo franco) non abbastanza apprezzato anche adesso, valeva meno nell' olio. — N' è prova solenne quella tavola nella stessa terra di Spello ch' egli dipinse entro alla chiesa de' Minori conventuali, in cui vedesi la Madonna in trono attorniata da Angeli e Santi: dipinto invero prezioso per eleganza di contorni, per soavità cristiana di volti, per sceltissimi getti di drapperie. Io non so quale artista, nel guardare a queste opere insigni che stanno entro alla squallida borgata cui sì di rado sale il forestiero, non debba pensare, essere stato questo valoroso il primo che abbia saputo elevare la forma

ad un punto di nobiltà e di correzione, da non lasciare desiderio. — Se fosse stato più felice nelle composizioni, più vario e più fervido nello esprimere gli affetti, non avrebbe a riscontro che l' Urbinate.

Queste due qualità mancarono pure ad un altro valentissimo allievo del Perugino, Giovanni Spagnuolo detto lo Spagna, ma a compenso ebbe da natura il sentimento della eleganza. Nelle poche e pochissimo note sue opere v' è un che di agile, di fino, di squisito, di accuratamente pensato in ogni parte, che fa rimpiangere l' oblio in cui cadde il suo nome. Ed era naturale che ciò dovesse avvenire. — Il Vasari appena degnò consecrargli poche righe nella vita del Perugino, egli che avea prodigate tante prolisse pagine a mediocri michelangioleschi. Gli altri storici della pittura non si curando di porre attenzione a'suoi dipinti, continuarono la colpevole negligenza del biografo aretino.

Lo Spagna operò specialmente in Spoleto ove fermò la dimora, prese moglie, e condusse i suoi giorni fino alla morte. Colà conservasi religiosamente nel palazzo del Comune un pezzo di fresco figurante la Madonna col Bambino attorniata da varii Santi, pezzo che venne trasportato, sul principio del secolo, dall' antico castello dei duchi di Spoleto. Ma il capolavoro dello Spagna vedesi in Assisi nella chiesa sotterranea di s. Francesco, entro alla cappella di S. Stefano. È questa una tavola d' altare con N. D. in trono a cui fanno corona tre Santi e tre Angeli: opera ben detta dagli ultimi annotatori del Vasari, *veramente raffaellesca, che rammenta la Madonna detta del Baldacchino*, con questa differenza però che la tavola dello Spagna mi pare di molto superiore, e per disegno, e per naturalezza di pose, e per eleganza d' insieme alla troppo celebrata del genio d'Urbino. — Comprendo che una così fatta opinione potrà movere lo sdegno dei raffaellisti, ma io prego quelli che son disposti a condan-

narmi, di confrontare accuratamente i due dipinti, e dirmi da poi per chi stia la ragione.

Di Andrea d' Assisi, detto l' *Ingegno*, che il Vasari ci dà come il miglior allievo del Perugino, e suo aiuto nella sala del Cambio a Perugia, e nella Sistina a Roma, non occorre parlare; imperocchè non rimase superstite niun' opera certa di lui, e ce lo provò con acutezza d' argomenti il barone di Rumohr alla pag. 324 e seg. del Vol. II delle sue *Italienische Forschungen*.

Nè giova punto al proposito mio tener discorso di Giannicola Nanni, di Tiberio d' Assisi, di Pompeo Cocchi, di Eusebio Sangiorgio, di Cesare Rossetti, di Giambattista Caporali, più architetto che pittore, di Sinibaldo Ibi, e d' altri di minor fama, perchè, sebbene tutti scolari del Perugino, gli rimasero seguitatori servili, e nulla aggiunsero all' arte.

Piuttosto è da ricordare quel Baccio Ubertini fratello al celebre Francesco detto il Bacciaca fiorentino, che fu si valente nelle grottesche. Le poche opere rimasteci di lui non solo provano come egli sapesse profittare degl' insigni precetti di Pietro, ma eziandio quanto sia stato abile a formarsi una maniera indipendente ed originale. Se è di sua mano (e non piuttosto lavoro dello Spagna com' io dubito) quella tavola con N. D. in trono e varii Santi che serbasi in santa Maria della Scala a Verona, il nostro artista merita gli encomii più sinceri, giacchè v' è in quel quadro tale una grazia di volti, un' eleganza di segno, una squisitezza nelle estremità, da sostenere il confronto dei migliori fiorentini e romani dell' epoca.

E questi sovrani pregi pur hanno i dipinti, tanto in fresco che in olio, di un artista pochissimo noto fuori di Siena sua patria, ma di tale una potenza e di un valore, da esser degno de' più assidui studii, e dell' ammirazione di tutti coloro che non si lasciano guidare il giudizio dalla fama, si be-

ne dal merito vero. È questo Jacopo Pachiarotto sanese, di cui il Vasari non degnò registrare neppure il nome. Tacque messer Giorgio, buona ragione perchè tacessero tutti gli altri venuti dopo, ad eccezione del buon Lanzi, che consecrò a questo grand' uomo alcune righe con que' soliti suoi elastici elogi, che possono adattarsi ad ogni dosso, come le comparse teatrali. Eppure c' era da dire del Pachiarotto assai più che di moltissimi altri artisti di quella età, considerati come luminari. Bastavano i freschi di s. Bernardino e di santa Caterina in Siena, perchè uno storico degli artisti italiani avesse a fermare la parola più a lungo che il Lanzi non fece. — Le composizioni sono da valentissimo, e appena Raffaello valse altrettanto ; le teste si mostrano vaghe, corrette, espressive, il colore è succoso ed armonico, il chiaroscuro largo e morbido ad un tempo, quale forse non s' era veduto mai in Toscana prima di lui. Ciò che onora poi meglio il Pachiarotto in queste preziose storie, è la independenza dello stile. V' è tutta la squisita purezza del Perugino, eppure non v' è segno che mostri, aver egli imitata la maniera di lui, e neppur quella dei due colossi dell' epoca, Michelangelo e Raffaello. Sendo stato nel 1535 capo di una sommossa popolare contro il Governo, a mala pena si salvò dal castigo. Uscito quindi di soppiatto dalla sua terra natale, riparò in Francia, ove si pose a lavorare in compagnia del Rosso, e rimase sino alla morte.

Uno de' più egregi discepoli di Pietro fu senza dubbio Domenico Alfani perugino, il quale se altro non avesse dipinto che la bella tavola ora nel collegio Pio a Perugia, meriterebbe posto fra i più eletti pennelli di quell' età. — In essa si scorge l' artista il quale, invisceratosi nelle sane dottrine del Perugino, le rese più splendide, più eleganti, più grandiose, guardando all' immortale suo condiscepolo, il Sanzio.

Con quest' uomo si chiudono le tradizioni perugineschc,

e quindi i valenti corifei della scuola umbra: scuola tutta purezza, tutta eleganza, e lontana dai naturalismi cui l'epoca si volgeva a gran passi. Eppure ancora in altre terre italiane si tentava far argine all' invadente pendenza del secolo, si tentava mantenere intatta nella pittura la sublimità religiosa, si tentava condurla al suo nobile segno, senza sagrificarvi la forma.

In Bologna, fra le dispute del Digesto, e le polemiche su Galeno, fra le latineggianti dissertazioni della università, surse un ingegno, che lungi dal dotto frastuono della sapiente sua patria, educò la mano alle più squisite finezze della plastica entro alla bottega d' un orafo, imparando a coniare medaglie che sono le più belle del mondo. Ma vedute le opere del Perugino, del Mantegna e di Raffaello allora giovinetto, se ne invaghì di grado che volle tentare il difficile arringo della pittura religiosa, sebbene avesse già 40 anni. Laonde, con l' animo rivolto ai primi padri di quest'arte, i trecentisti toscani, con l' occhio fiso nei dipinti più insigni dei loro successori, si consecrò al pennello, e in brevissimo tempo raggiunse la serena espressione de' primi, e la castigata forma de' secondi, sicchè divenne il più elevato rappresentante della pittura sacra.

È questi Francesco Raibolini detto il Francia, nato in Bologna nel 1450 e vissutovi, fra varia vice di fortuna, sino al 1517. Quand' egli nel 1490 avvisò di darsi alla pittura, dieci scuole, una più castigata dell'altra, fiorivano in Italia, ed egli avrebbe potuto rivolgersi all' imitazione di qualcuna d' esse, ma il suo ingegno potente, e la somma abilità acquistata nel disegno pe' suoi esercizii di oreficeria, lo posero in grado di formarsi una maniera tutta originale, che guardata dal punto di vista della pittura religiosa, è preferibile a quella dello stesso Raffaello. — Egli, pur affisandosi nei casti concetti, nella celestiale espressione de' trecentisti, e nelle corrette forme dei

suoi contemporanei, nulla tolse nè dagli uni nè dagli altri; si inspirò nel suo entusiasmo religioso e poetico, trovò nel suo cuore le immagini che volea riprodurre. Studiò nel modello vivo, ma non già col fine di abbandonarsi ad un volgare naturalismo, sì invece con quello di raccertare e movenze e teste ripensate dall' anima. Che vi è mai di più elegante, di più vivo delle sue movenze; che di più vero delle sue pieghe! Ma pure in quella eleganza, in quella vita, in quella verità, non appariscono mai nè gli accidenti, nè le imperfezioni della natura. Tutto è nobile, casto, dignitosissimo. — Nelle Madonne poi non ebbe rivali; chi meglio di lui seppe trasfondere nella posa e nel volto della Divina, quella serena e modesta bontà, quella bellezza verginale che ci vien descritta dalle pagine sacre? Chi meglio valse a darle tipo e sorriso tanto soavi, che servissero a manifestarla consolatrice degli afflitti, regina dei mesti, mistica rosa del dolore, simbolo della madre cristiana? Oh! di certo nessuno. E Raffaello stesso il conobbe, quando nel 1508 gli scriveva che le Madonne di lui non si vedevano *da nessun altro più belle, più divote e ben fatte*. Nè l'Apelle italiano considerava essere, in questo ramo soltanto, grandissimo il nostro artista, sì bene in qualsiasi soggetto o parte della pittura, perchè ci narra il Vasari, che essendogli Raffaello legato di strettissima amicizia, a lui indirizzò incassata la santa Cecilia ch' è ora nella Pinacoteca bolognese, pregandolo che *se vi fosse nessun graffio, e' l' acconciasse e similmente conoscendovi alcun errore, come amico, lo correggesse*. Bisognava bene che Raffaello avesse la più alta stima del sapere del Francia, se gli affidava incarico sì delicato. Francia, in una parola, fu, come ben chiamollo il Montalambert, *l' astro raggiante della scuola bolognese, e degno emulo del Perugino* (1).

(1) *Du Vandalisme et du Catholicisme dans l'art* . . . pag. 109, 110.

Le migliori opere di questo pittore sono, a parer mio, quelle che ancora conservansi nella sua patria, entro la chiesa dell' Annunciata, e nella pubblica quadreria, ma son pure fra le più scelte, la Vergine in trono fra santa Caterina e san Francesco nella Galleria di Vienna, la Madonna adorante il Bambino nella quadreria di Monaco, ove quest' atto pio è divinamente espresso; la Madonna che, tenendo Gesù pargoletto fra le braccia, benedice parecchi Santi che stanno adorandolo, opera capitale del nostro pittore che ora adorna il Museo di Berlino (1).

Fra i pittori, i quali usando forme più vicine a verità che non avessero fatto i trecentisti, mantennero però quelle pure tradizioni nella pittura sacra, è da noverarsi Ambrogio da Fossano detto il Borgognone, pittore poco conosciuto fuori di Lombardia, forse perchè dimenticato interamente dal Vaari, e non quanto bisognava lumeggiato dal Lanzi, il quale ion altro seppe dirci di lui, se non che facea *teste giovanili ssai belle, e varietà di fisionomie*, e che poneva *ne' suoi diinti una certa grazia d' espressione non ovvia in questa nè n altra scuola.* — Eppure questo castigato pittore prevalse molti dell' età sua per la devota pietà che sapeva trasfonere nei volti e nelle attitudini de' Santi, e per la corretta leganza delle sue pieghe. — Nè egli era grande soltanto col ennello alla mano, ma più forse ancora adoperando le seste. a storia in fatti ce lo mostra autore della più bella parte di no fra i più insigni monumenti architettonici d'Italia, la facala della Certosa pavese. — Fra i più scelti prodotti della a tavolozza si noverano la tavola di s. Simpliciano nella ca-

(1) Fu detto del Francia, ch' ebbe modestia pari alla pietà, poichè i suoi inti soscrivea *Franciscus Francia Aurifex*, quasi volesse mostrarsi inde- del nome di pittore; ma chi scrisse così indulgente presupposizione, riflettè che l' artista poneva nelle medaglie *Francia Pictor*, intendendo e di tal guisa far palese che era sommo nell' una e nell' altra arte.

pitale lombarda, e quella grandiosissima che ne ha l'Accademia, figurante la Vergine accerchiata dagli Apostoli.

Se la pittura religiosa avesse continuato sempre sulla via percorsa dai grandi ingegni in questa Lezione esaminati, sarebbe giunta anche a maggior perfezione, mantenendo però sempre pari all'idea, la forma a quella conveniente. Ma, come ho detto, il secolo di ciò non contentavasi; voleva che la forma soverchiasse l'idea, anzi che farsele modesta sorella; volea ch'essa strappasse l'ammirazione coi mezzi che il progredire dei lumi le aveano procurato. Lo studio de' marmi antichi, che allora si andavano discoprendo, le meditazioni sulla prospettiva e sui cadaveri, persuasero a molti artisti che avrebbero tenuto soli il campo, e guadagnato il plauso universale, se si fossero dati a dipingere il nudo con tutto lo apparato scientifico dell'anatomia, senza curarsi di scegliere attitudini e tipi che meglio potessero convenire ai soggetti da rappresentarsi.

Vessillo a questi fu Luca Signorelli da Cortona, ingegno vasto, comprensivo, arditissimo. Imparata dai Fiorentini contemporanei l'arte d'imitare liberamente ogni oggetto della natura, applicò quest'abilità al nudo, e s'industriò con tutt'i mezzi di rappresentarne giuste le forme in qualsiasi più difficile o svariata attitudine. — Finchè dovette condurre tavole sacre (e ne fece moltissime per varie chiese della Toscana e dell'Umbria), non potè, per cagione degli argomenti ch'era chiamato a rappresentare, dare libero sfogo a questa tendenza, ma allorchè gli venne allogato il Giudizio finale da colorarsi a fresco sulle pareti della cappella della Vergine nel duomo d'Orvieto, si sentì nel suo elemento, e lasciò correr libera la fantasia e la dotta sua mano, a disegnare nudi quanti più poteva, ed in movenze miranti piuttosto a sfoggiare scienza di muscoli, che compostezza d'atti, più anatomica intelligenza, che filosofia di componimento.

Chi ferma l' occhio, ad esempio, sul pezzo più elaborato di que' troppo famosi freschi, là ove gli angeli, chiamando colle trombe i morti, questi si risvegliano pel gran Giudizio, scorge tutta l' anima del Signorelli in que' numerosi nudi. Non è di certo a cercarsi in sì rinomato spartimento nè grazia, nè eleganza; ma in ricambio vi si trova la più sicura ed estesa dottrina che artista fino allora avesse mostrata nel rappresentare il corpo umano. — I due angeli nell' alto sono invero due sgarbate figure, ma d' una insigne verità rispetto alla posa e all' intelligenza del nudo; e cognizioni le più raccertate sulla macchina umana addimostrano eziandio tutte le altre del piano, le più delle quali lasciano indovinare la attonitaggine loro alla chiamata suprema. Considerando però alle contorte movenze di parecchie d'esse, considerando allo studio posto dall'artista nello svariare le attitudini, di guisa che il corpo umano fosse visto, con tutto il possibile sfoggio di muscoli, da ogni lato ed in ogni posizione, si viene a giustamente conchiudere, aver voluto il pittore non altro darci che una serie di modelli nudi, disegnati e chiaroscurati con una abilità non facilmente superabile.

Simile apoteosi del naturalismo (che con altro nome non saprei chiamare questo lavoro) dovea necessariamente suscitare tutti gli entusiasti d' un'età che sentivasi a questo continuamente sospinta. Laonde l' operatore del nuovo prodigio fu dall'universale proclamato il più grande pittore del tempo suo. Sicchè quanti v' erano allora giovani persuasi, che per quella via soltanto si potesse giungere al sommo dell' arte, corsero ad ammirare, a studiare que' nudi, colla ferma intenzione di condurre per l' avvenire i pennelli su così dotta quanto inamena maniera. Fra questi fu Michelangelo, il quale portato a quella per l' indole fiera ed eccentrica, scorse nei nudi d' Orvieto un nuovo cammino, che battuto dal forte suo piede, potea mutar faccia all' avviamento ed al gusto nelle pitture. Il

Vasari infatti confessa nella vita del Signorelli, che *le opere di Luca furono da Michelangelo sempre sommamente lodate*; e che in alcune cose del suo *divino Giudizio, che fece nella Cappella, furono da lui gentilmente tolte in parte dalle invenzioni di Luca; come sono angeli, demonii, l'ordine de' cieli e altre cose, nelle quali esso Michelangelo imitò l' andar di Luca, come può vedere ognuno.*

Tanto bastò perchè il nuovo stile (che ben fu detto in seguito *accademico*, perchè in effetto le Accademie se lo prefissero quasi sempre a scopo de' loro insegnamenti) prendesse ala, e lasciasse quasi deriso e dimenticato l' altro perugincsco, che poneva sua prima gloria nella gentile purezza del disegno e nella espressione degli affetti sublimi.

Ma non fu questa sola specie di naturalismo che i pittori romani e fiorentini preferirono allora. Parecchi d' essi, piuttosto che a mostrare il loro valore nel disegno del nudo, attesero a fare il diligente ritratto della verità ne' suoi accidenti, e riuscirono ad un segno inarrivabile in questa via imitativa, perchè seppero non iscompagnarla da una profonda abilità nel dare vita alle teste ed anche talvolta alle movenze; abilità per altro che non valse a portarli sino all' idealismo religioso, il quale pur avrebbero dovuto cercare, perchè il loro pennello consecrarono unicamente ai soggetti sacri.

È primo in questa schiera Domenico Corradi detto il Ghirlandajo, orefice anch' egli come quasi tutt' i pittori fiorentini d' allora, e perciò al paro de' suoi emuli inclinato a cercare, più che altro, il rilievo delle cose, a cui l' abitudine del modellare dava la più indefettibile perizia in tal parte.

Domenico mostrò sin dai primi anni una grande attitudine per la pittura. Egli, lavorando d' oreficerie nella bottega di suo padre, famoso in codesto ramo, tanto protetto e tanto ricercato allora, si divertiva a rappresentare, con rapidi schizzi, le persone che la frequentavano. Ed è appunto in questo

genere ch' egli si distinse come pittore. Laonde quasi tutt' i suoi freschi e i suoi quadri da cavalletto ci appariscono ricchissimi di ritratti ; e perciò offrono il più vivo interesse storico, sendo essi riproduzione fedele de' costumi e delle persone più importanti di Firenze verso la fine del quindicesimo secolo, vale a dire dell' epoca in cui, il primo ramo de'Medici facea di questa città il focolare dello incivilimento.

Ma un simile sistema, che si raccosta a quello cento anni più tardi introdotto nella scuola olandese, e che consiste nel giovarsi delle persone e delle cose che circondano l'artista, per rappresentare un soggetto qualunque, in qualsiasi epoca o luogo, offre nei dipinti del Ghirlandajo la differenza essenziale, che i ritratti non servirono mai a mostrare i personaggi storici d'un tempo passato, ma soltanto gli spettatori. Laonde egli non dà mai, p. e., ad un Apostolo la figura d'un contemporaneo, nè mai cerca nei costumi l'effetto pittoresco, a scapito della dignità, nè quindi avviene mai che egli, al paro di Paolo Veronese, converta una Cena del Signore in una splendida orgia di gentiluomini.

Il Ghirlandajo studiava la natura, perchè l'arte al suo tempo riconducevasi al vero, e dava di conseguenza il diligente ritratto delle cose; ma le severe tradizioni della scuola fiorentina sulla elevatezza e sulla convenienza dello stile non gli permisero di cadere nelle assurdità della scuola veneta, e ancor meno nelle bassezze della olandese.

V' è di lui nella Cappella Sistina uno de' suoi migliori freschi che figura Pietro ed Andrea chiamati da Gesù nel numero dei discepoli. Bellissime son pure le pitture murali nella cappella Sassetti a s. Trinita di Firenze, portanti fatti della vita di s. Francesco. La morte di questo Santo è una, senza dubbio, delle migliori produzioni che ci abbia lasciato la pittura del rinascimento. Ma i dipinti di Domenico che mostrano veramente quanto egli valesse sono quelli del coro in santa Maria

Novella, in cui rappresentò molte storie della Vergine e del Battista. Le composizioni danno nel freddo, per causa de' tanti ritratti che vi si contengono, nè per certo s'attagliano a soggetti di sì grande altezza religiosa; ma questo essenziale mancamento è compensato, oserei dire, ad usura da elegantissimo e corretto disegno, da teste di una verità e di una bellezza incomparabili, da panni assestati con giri naturalissimi, ed eseguiti non si può meglio, da prospettive ben degradate e giustissime. Per la qual cosa, considerati questi dipinti sotto il punto di vista della scelta imitazione del vero, sono forse da tenersi come i più belli del secolo decimoquinto.

Naturalista fu pure Filippo Lippi scolare al Masaccio, e se a questa maniera non lo avessero portato gl' insegnamenti del maestro, avrebbe corso quel sentiero da sè medesimo, perchè l' indole ardente lo avviava ai sensualismi più stemperati. — Tutti conoscono quali vie egli adoperasse a sedurre la monaca di Prato, Lucrezia Buti, che gli servia di modello per la testa della Vergine, e come egli la rapisse per tenerla sua druda molt'anni. Tutti pure conoscono di quali romanzeschi avvenimenti fosse intessuta l'intera vita di questo ex monaco libertino. Laonde nessuno di certo si maraviglia se ne' suoi dipinti traspare l'uomo che cerca nella natura le sue ispirazioni, e che dovendo effigiare le divine sembianze della Madonna, le cava dalla sua ganza. Uomo che chiuso a chiave da Cosimo Medici entro ad una camera, perchè non ismettesse il lavoro, si lascia così soverchiare dagl' impeti dell'amore, da calarsi col mezzo de' lenzuoli dalla finestra, non è nato sicuramente per le mistiche ispirazioni. Nè egli le mostra di sicuro in nessuno de' suoi dipinti. Ma è falso il dire, siccome affermarono il Rio ed il Montalembert, ch'egli frantendesse affatto la pittura religiosa. In mezzo al suo naturalismo, v' è sempre un grande rispetto alle tradizioni de' predecessori. — La sue pose sono rattenute, le sue movenze sobrie, i suoi tipi, sebbene cavati

dalla natura, hanno nobiltà, avvenenza, espressione, eleganza. Le sue figure sono disegnate squisitamente senza essere secche; il suo colorito è gentile, dolce, armonioso; i suoi metodi del fresco pastosi ed accuratissimi. Se tutt' i suoi dipinti fossero così studiati e così accuratamente condotti come quelli che veggonsi nella Cattedrale di Spoleto ed in san Domenico di Prato, sarebbe artista tale, da reggere al paragone del Ghirlandajo.

Da' suoi amori colla famosa monaca nacque a Filippo un figlio, a cui pose lo stesso suo nome battesimale, e che fu poi chiamato Filippino, per distinguerlo da lui. Inclinato alla pittura, siccome il padre, fu da questi affidato alle cure di fra Diamante, quando si sentì morire pel veleno propinatogli dall'astio dei parenti di Lugrezia. — Ma fra Diamante, dimenticando l'amicizia e i benefizii di che l'avea colmato in vita Filippo, si mangiò la somma, e lasciò l'orfano nella miseria. Ne ebbe compassione il buon Sandro Botticelli, se lo prese con sè, e lo educò all'arte, ove riuscì tanto valente da meritarsi un de' primi seggi nella corretta pittura di quella età fortunata.

Le sue prime opere son quelle che compiono gli spartimenti incominciati dal Masaccio nella cappella Brancacci al Carmine di Firenze, di cui ho fatto cenno a pag. 338 del presente volume. E in queste si manifesta casto seguace del naturale, e in alcune parti più abile dello stesso suo grande predecessore. Ma più tardi mutò maniera, affascinato dal delirio de' tempi, cioè, dall' ammirazione delle cose antiche. Gli storici gli danno merito di aver il primo introdotto nei dipinti il gusto di queste, e di essersi servito ne' suoi dipinti di vasi, di calzari, di trofei, di cimieri, di abbigliamenti romani, i quali egli andava traendo dai marmi, che lo inclassichito secolo disseppelliva con frenetica curiosità dalla terra. Non so se questo sia un titolo alle benemerenze dell'arte, ma se mai lo fosse,

come il Vasari pensa, non dovrebbe per certo ascriversi a Filippino, sì bene allo Squarcione e più al Mantegna, che tutta la traricca masserizie degli antichi scaraventò a piene mani nelle opere sue, ben prima di costui.

Che che ne sia di ciò, Filippino è da considerarsi come uno dei Toscani che più s'addentrarono nel disegno del vero. Ma le strane mescolanze di naturalismo e di romani apparati, che scorgonsi nella maggior parte delle sue opere, lo mostrano un cervello più bizzarro che misurato. Egli, al pari di Andrea dal Castagno e del Pollajolo, va a cercare per modelli i nudi più scarni e più istecchiti che possa trovare, e poi li infagotta di tale una congerie di roba, accattata ai magazzini dell'antichità romana, che paiono poveri convalescenti costretti a portare abiti ed armi fatte per robusti soldati. Così procedendo, perdette ogni modo per raggiungere la eleganza e la grazia, e cadde in dissonanze ed in confusioni che si manifestano dannosamente, in particolare ne' suoi freschi della cappella Strozzi a s. Trinita; componimenti ricchi sì di dottrina artistica, ma che paiono mostre fatte per servire d' insegna alla bottega di un antiquario.

Quando lo volle, seppe però innalzarsi all' ideale ed al semplice, anche nell'epoche in cui tanto amoreggiava sì strani mescolamenti. E ne è bella prova, così la tavola di Badia, ove sta s. Bernardo scrivente a cui apparisce la Vergine, come l'altra a s. Spirito ove la Vergine è circondata da s. Martino, da san Michele e da santa Caterina. Questa principalmente mostra l'alto ingegno di Filippino, ed è proprio quale la designarono gli ultimi annotatori del Vasari, *opera da stare a paragone di quanto si potè fare di meglio in que' tempi fortunati.*

Il sistema di naturalismo anticheggiante fu seguito in quella età da altri artisti di Toscana contemporanei a Filippino, e furono i due Pollajoli, Andrea del Castagno, Sandro

Botticelli, Alessio Baldovinetti, Francesco Pesello detto il Pesellino, Cosimo Roselli ed altri di minor nome. Pittori invero di gran merito tutti, ma su' quali stimo inutile fermare il discorso, perchè mantenendo lo stile del quale già testè parlai, nulla aggiunsero al procedimento dell'arte.

Su ciascuno degli artisti esaminati in questa Lezione fermò l'ingegno alacre Raffaello, e amorosamente studiò, traendone quel profitto che i forti intelletti sanno attingere dalle qualità ottime di chi li precedette nella carriera loro. Ma forse però non sarebbe riuscito a salire sì alto in sì breve corso d'anni, se un altro ingegno vasto, e pari al suo universale, non gli avesse mostrato come si possano affratellare la forma scelta e corretta, colla elevatezza della espressione, la severa giustezza delle attitudini colla filosofia del componimento. Quest'aquila, che, pari a quella di s. Giovanni, dovea essere ispirazione, simbolo e sprone alla smisurata potenza del giovanetto d'Urbino, fu Leonardo da Vinci, al quale stimo acconcio destinare tutta la ventura Lezione, e perchè mi pare uno fra i pittori su cui più a lungo debbano fissare l'attenzione i giovani, e perchè fece l'arte avanzare d'un passo gigantesco, portandola a più alto segno nella invenzione e nella composizione, e perchè è veramente il preludio delle grandezze di Raffaello.

BIBLIOGRAFIA.

Per le notizie relative al maggior numero de' pittori in questa Lezione esaminati, è da consultarsi il Vasari, ma però quello dell'ultima edizione di Firenze, perchè in essa i due valenti illustratori C. Milanesi e C. Pini aggiunsero note e commentarii che danno grandissima luce sulle opere e sulla vita dei ricordati pittori.

Intorno a *Francesco Francia* è da esaminarsi il bel *Ca-*

talogo ragionato della P. Pinacoteca di *Bologna del* 1829, egregio lavoro di quel diligentissimo e valente conoscitore dell'antica arte italiana, signor Gaetano Giordani, Ispettore della stessa Pinacoteca.

A. Mezzanotte. — *Della vita e delle opere di Pietro Vannucci detto il Perugino.* — Commentario Storico. (Perugia, 1836).

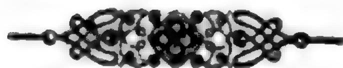
A. Mariotti. — *Lettere pittoriche perugine.* — (Perugia, 1778).

B. Orsini. — *Vita, elogio e memorie dell'egregio pittore Pietro Perugino e degli scolari di esso.* — (Perugia, 1804).

G. B. Vermiglioli. — *Di Bernardino Pinturicchio pittore perugino, Memorie e documenti.* — (Perugia, 1837).

Manni. — *Vita del Ghirlandajo.* — (Nel vol. 45 della Raccolta degli Opuscoli del Calogerà).

F. Waagen. — *Ueber Leben, Wirken und Werke der Maler Luca Signorelli.* — (Lipsia, 1850). (Già citato a pag. 450 di questo volume).



VENTESIMATERZA LEZIONE.

Leonardo da Vinci.

Nato nel 1452 — *morto nel* 1519.

Leonardo, che dal toscano paesello ove nacque ebbe codesto appellativo, Leonardo è non solo uno de' più grandi artisti che abbia avuto l'Italia, ma, fra gli artisti, l'intelletto più sinteticamente vasto che fosse mai. Egli infatti pittore sommo, abile statuario, architetto, meccanico, idraulico, matematico più di molti dell'età sua pregiabile, perchè pratico applicatore di teoremi argutissimi, egli suonatore squisito, poeta, prosatore valentissimo; fu tale genio, che alla guisa di Galileo, di Newton, di Napoleone, or die' luce, or la crebbe al secolo in cui visse.

Che se in ognuna delle discipline cui s'applicò, si merita la riconoscente lode dei posteri, più egli n'è degno per quanto spetta alla pittura, si perchè lasciò esempii maravigliosi della delicata sua mano, si perchè i migliori precetti ne dettò coll'acuta sua penna: precetti che sebbene non coordinati a corpo di scienza, sebbene scritti quasi a mo' di ricordo, senza ordine prestabilito, non però chiudono meno le norme atte a guidare sopra sicura strada il pittore. Tutti quanti scrissero di lui vanno d'accordo nel dire, che natura gli fu prodiga dei

suoi doni più desiderabili. Bellissimo della persona, d'indole amabilmente soave, d'intelletto pronto, aiutato da alacre volontà ad apprendere ogni più faticosa e difficil cosa; fornito, oltracciò, d'una robusta sanità e di una destrezza di corpo veramente straordinarie, fu uno di que' miracoli intellettuali che la Provvidenza manda a quando a quando sulla terra per crescere il prosperamento della civiltà.

Giunto all'adolescenza, drizzò prima gli studii alla geometria, indi alla musica, poi alla pittura. Coll'animo a questa ultima, più che alle altre discipline disposto, fu dal padre affidato ad Andrea del Verocchio fiorentino, scultore, pittore, ed architetto mediocre, ma pure così inviscerato nei buoni metodi d'insegnare, che usavansi a quei dì, da essere in grado di avviare benissimo col precetto i giovani, se nol potea coll'esempio. Egli, innamorato delle cose naturali e quelle sole volendo aiutatrici all'artista, valse presto a condurre il piccolo Leonardo nel convincimento, che senza comprendere bene di esse cose la forma e la ragione delle apparenze loro, nulla può farsi di buono nell'arte. Tuttochè a' suoi dì molti rintracciassero avanzi di antiche statue, e ricopiando da queste pretendessero correggere il vero, egli preferiva, al dir del Vasari, *formare di gesso le cose naturali per poterle con più comodità tenere innanzi e imitarle.*

Da un così fatto savio sistema d'insegnamento ne venne, che Leonardo, guidato dalla cognizione già prima acquistata sulla geometria, facesse la verità elemento dei proprii studii, e col soccorso della prospettiva giungesse ad improntare giuste le apparenze del naturale così nella forma (ciò ch'egli chiamava i *termini delle cose*), come nel chiaroscuro. Per tal modo arrivò ben presto a superare nella pittura il suo maestro, il quale, accortosi di ciò, modestissimo com'era, commise all'adolescente di dipingere un angelo entro ad un proprio quadro, e quando il giovinetto l'ebbe finito, lealmente si con-

fessò vinto dal discepolo, e abbandonò per sempre tavolozza e pennelli. Quest'opera preziosa, che attesta ad un tempo la valentia dell'alunno e la nobile sincerità del maestro, si credette per lungo tempo smarrita, finchè, rinvenuta nel 1812, fu posta ad egregio ornamento dell'Accademia fiorentina, ove ancora si ammira.

Alle prerogative di artista e di scienziato, che si veggono accoppiate sempre in Leonardo, andava congiunto un intendimento continuo, quasi si direbbe una febbre, pel bizzarro e pel nuovo, componendoli però con elementi tolti dalla natura animale. I primi segni di questo suo strano pensare ce li porge un aneddoto narratoci dal Vasari. Dice questo biografo che ser Piero da Vinci, padre a Leonardo, essendo in campagna, fu istantemente pregato da un suo contadino, il quale avea alla grossa intagliata una rotella a guisa di scudo, di portare questo pezzo di legno tondo a Firenze per farlo ornare di qualche pittura. Al padre di Leonardo prese il capriccio di darla a dipingere al figliuolo, che vedendola mal lavorata e storta, la raddrizzò al fuoco e poi la fece tornire e pulire. Preparatala poi d'una mano di gesso, gli venne fantasia di dipingervi sopra qualche cosa di terribile e spaventoso, simile alla Medusa anguicrinita della mitologia. Così, dopo aver di nascosto raccolto nel suo studio ogni sorta d'insetti e rettili schifosissimi, come grilli, locuste, biscioni, farfalle, rospi e pipistrelli, da tutto questo compose e tracciò col pennello un mostro orrendo che pareva sbucasse da uno scoglio, lanciando fuoco dagli occhi ed esalando fumo dalle narici. Finito così infernale concetto, lo collocò sotto una luce favorevole e lo mostrò al padre, il quale ne prese, a primo abbrivo, spavento, credendo aversi sotto gli occhi un mostro reale, tanto n'era l'illusione raggiunta. Visto da quel capo ameno di Leonardo come il suo lavoro mettesse paura, esclamò: *Quest'opera è dunque buona giacchè fa il desiderato effetto.*

Postosi sulla via della fedele imitazione della natura, non lasciolla mai più, e spesso se ne preoccupò di guisa da considerarla piuttosto un fine, che un mezzo, e da sagrificare fin l'altezza dell' *idea* all' amore sconfinato dell' accidente. Da allora mirò sempre a farsi pittore universale, ogni cosa ritraendo dal vero, e affidandola alla prodigiosa memoria sua. Dipinse, oltre ai Santi e alle Vergini (soggetti favoriti dell'epoca) fiori, animali, paesi, marine, scogli, tutto assestando nelle combinazioni più svariate e fantastiche. Perfezionò l'arte del ritratto, alcuni conducendone con tale una verità, da farli credere vivi e parlanti; introdusse il primo le norme della caricatura, cavando dai visi più comuni, faccie da mettere il riso a chi ne ha men voglia; studiò l'anatomia su' cadaveri, apprendendo da Marc' Antonio della Torre, il fisico insigne, le ragioni dei moti umani, senza cui tale studio torna più dannoso che utile all'artista. Quindi è, che da così fatti insegnamenti aiutato, valse a dettare semplici ma sicure norme ai pittori, mostrando loro, non già la inerte e morta materia (studio infecondo), ma l'ufficio delle ossa e de' muscoli ne' varii agitamenti del corpo e nei commovimenti dell' animo: sicchè fu il primo a fondare le leggi della *ponderazione*, sviluppate dopo con tanto senno dal Barthez, e meglio ancora dall'Haller nella *Fisiologia*; prezioso lavoro ch'ogni artista dovrebbe conoscere.

Così progredendo, giunse su' vent'otto anni ad essere reputato, a diritto, il più dotto pittore de' tempi suoi, ed oltre a ciò geometra, fisico, chimico, meccanico, idraulico, architetto, ingegnere; in tutti questi svariati e difficili rami manifestando tale una potenza, da reggere al paragone cogli uomini che aveano fatto studii speciali di tante differenti scienze.

E quasi tutto ciò non bastasse a renderlo piuttosto unico che raro, danzava poi con grazia, era impareggiabile nella scherma, sì da scriverne un trattato con disegni; mostravasi

il miglior cavaliere de' tempi suoi, di guisa che non aveavi indomito poledro di cui non facesse docile il dorso; e per soprammercato improvvisava versi, cantando e accompagnandoli colla lira. Potete immaginare, o Giovani, se con tanta solidità di dottrine e tanta eleganza di cavallereschi trastulli, fosse agli uomini segno di cordialissima invidia, alle donne di ambita conquista!!

Pure anche nelle azioni più frivole di quest'alto intelletto aveavi sempre qualche cosa che svelava il suo spirito innovatore ed austero. Occupato incessantemente in quella scienza che dicevasi *alchimia* allora, in quella scienza che, fra mezzo a mille illusioni ed a mille errori, andava preparando le maraviglie della moderna chimica, era riuscito a trovar dei *gas* coi quali spandeva odori buoni e cattivi, come più gli frullava pel capo, nel mentre che nessuno se lo aspettava. Talora, portando piegato nella sua tasca un immenso budello, lo riempiva di aria con un piccolo soffietto, di modo che gli astanti si trovavano presi e avvolti dagl' innumerevoli giri di questo canale semi fluido, donde non potevano più spigliarsi.

Gli artificii del chimico non la cedevano intanto a quelli del meccanico; e pare che in fatto di molle, di carrucole, di contrappesi, e di altri ingegni di questa maniera Leonardo non mancasse di mezzi per sollevare, rimuovere, sospendere, rovesciare i letti di coloro ai quali avea designato di dar la baia, o produrre sorpresa. Un altro congegno più di questo piacevole, ma che avea relazione egualmente alle sperienze scientifiche nelle quali era di continuo infervorato, fu quello di fabbricare piccoli uccelli artificiali che facevano la meraviglia de' circostanti. Il grande artista avea trovato modo d' introdurre un'aria più leggera dell'atmosferica entro a certi sacchetti di pellicola, ai quali dava la forma d'un uccello, dipingendovi sopra le penne. Questi piccoli aerostati, lanciati da una finestra e dall'alto di un edificio, ondeggiavano lungo tem-

po per l'aria prima di cadere. Ciò fece dire a parecchi, anche gravi scrittori, che Leonardo inventasse uccelli meccanici che poteano volare da senno.

Malgrado i molti e svariati talenti suoi, malgrado fosse l'artista, se non il più immaginoso, di certo il più squisito del secolo, pure Leonardo era giunto ai trent' anni senza esser pervenuto a farsi uno stato nella sua Firenze. Ne furono causa, più ch'altro, le fazioni e le guerre che allora desolavano la città; fazioni e guerre che tanto gli turbavano l'animo da farlo desideroso di altro paese, ove trovare miglior protezione. Si raffermò in questo divisamento quando nel 1484 presentò a'Priori due progetti che non vennero accolti. Con uno d'essi si proponeva nient'altro che di trasportare di sito il Battistero di san Giovanni senza ruinarlo; con l'altro offeriva d' incanalare l'Arno da Firenze a Pisa, togliendo il pericolo degli straripamenti. Accolti freddamente dalla Signoria cotali progetti, egli deliberò d'abbandonare l'ingrata patria, e volse le sue mire a Milano, ove quel duca, Lodovico Sforza detto *il Moro*, cercava di farsi corona degli uomini più insigni dell'epoca, perchè gli spianassero il cammino a' suoi ambiziosi disegni sopra il dominio, ch'ei vagheggiava, di tutta Italia.

In fatti il Duca stesso invitò Leonardo alla sua corte, e per una ragione che dà prova quanto esteso fosse il sapere artistico del Vinci; chiamollo, cioè, per fargli eseguire in bronzo la statua equestre colossale che volea innalzare alla memoria di Francesco Sforza suo padre.

Il disgusto che Leonardo avea provato nella sua patria e la speranza di poter mandare ad effetto i suoi vasti disegni artistici e scientifici, sotto la protezione di un principe, ignorantissimo sì, ma avido di gloria e prodigo di danaro, lo fecero risolvere a rispondere agl' inviti del duca di Milano. Scrisse una lettera a lui, colla quale si offeriva ai servigi suoi, enumerando le diverse abilità di cui andava fornito. Questo cu-

rioso documento, di cui serbasi copia di mano dello stesso Leonardo, ci fa precisamente conoscere tutto quello che allora quest'uomo giudicava di poter fare. — In tale scrittura si esibisce ad eseguire ponti leggerissimi, e facili al trasporto, e ad usar materie che presto infiammino quelli dei nemici. — Si offre di ruinare in breve qualunque rocca assediata, a far bombarde micidiali comode e facili al trasporto, a praticar mine e contromine, a congegnare mangani, trabuchi ed altri istrumenti da guerra, con modi fuor dell' usato, a costruir navi acconcie a resistere contro ogni artiglieria; e finisce dicendo: — « In tempo di pace credo satisfare benissimo » al paragone di ogni altro in architettura, in composizione » di edifizii et publici et privati; et in conducere aqua da uno » loco ad un altro. — Item conducerò in sculptura di mar» more, di bronzo et di terra, similiter in pictura ciò che si » possa fare, ad paragone de omni altro et finchè vale. — An» cora si poterà dare opera al cavallo di bronzo che sarà glo» ria immortale et eterno onore della felice memoria del si» gnore vostro padre, et della inclita casa sforzesca. »

L'artista fiorentino, dopo aver inviata questa lettera, che potrebbe parere superba se fosse uscita dalla penna di qualsiasi altro, ricevette l' invito di portarsi alla corte di quel duca. Ma quale non dovette essere la sorpresa dell' uomo illustre, quando invece di venirgli allogato il cavallo di bronzo (scopo primo della chiamata) gli fu ingiunto di cantare e suonare dinanzi al principe, perchè questi sopra ogni altro diletto preferiva la musica? Il buon Leonardo sobbarcossi però volentieri all'ufficio non elevatissimo, molto più ch'era d'ogni armonico esercizio perito così, da mettere in ognuno che l'ascoltasse un' incantevole meraviglia. Egli dunque, portata con sè un'arpa che di sua mano aveva costrutta in forma di teschio di cavallo, suonò su quella sì bene, che tutti superò gli emuli concorsi a conquiderlo. Sì fattamente il duca sentì allettati da

quelle note i torbidi suoi ozii, che gli parve avere in Leonardo un angelo, ed allor si decise ad allogargli incarico più acconcio al grande ingegno suo, vale a dire il modello per la statua equeste onoraria al duca Francesco, che il figlio volea fosse gettata in bronzo.

Per molti anni Leonardo lavorò in quel modello, e lo espose anche al pubblico nel 1493, quando il duca Lodovico celebrò le nozze di Bianca Maria Sforza sua nipote, coll'imperatore Massimiliano. Il popolo ammirò la grande opera, ma sorvenuti poco dopo avvenimenti fatali alla casa sforzesca, il modello venne fatto in pezzi dai soldati francesi, capitati in Milano con Luigi XII (1).

Intanto che si adoperava intorno a questo vasto lavoro, Leonardo fece pel duca Lodovico il ritratto di due fra le molte sue favorite, cioè quelli di Lugrezia Crivelli e di Cecilia Galerani, ritratti che riuscirono, al dire dei contemporanei, una maraviglia di verità. Ebbe pure l' incarico dallo stesso principe di fondare un' Accademia d'arte che prese il nome dall'artista che l'avea istituita, come appare da un antico intaglio, in cui è figurato un ingegnoso intrecciamento di corde, coll'iscrizione *Leonardi Vinci Academia.*

(1) Vasari ed i suoi copiatori affermano, che questa statua equestre non fu mai gittata in bronzo, ma la testimonianza di Fra Luca Paciolo, amico di Leonardo, con cui ebbe comuni gli studi ed il domicilio, prova il contrario. — Egli dice, nel libro *Della divina proporzione* stampato nel 1498, e scritto in una barbara lingua nè ben latina, nè ben italiana: *Leonardo da Vinci compatriotta nostro fiorentino qual in scultura, getto et pictura con ciascuno il cognome verifica* (cioè li vince tutti), *como l'admiranda et stupenda equestre statua, la cui altezza dalla cervice a piano terra sono braccia dodici... tutta la sua enea massa a lire circa* 200,000 *ascende* ecc. ecc.

Il Vallardi nel riportare questo passo a pag. 14 del suo volume dei Disegni di Leonardo, fa questa giustissima riflessione: — *Il Vasari scrive che i Francesi, quando presero Milano, ne distrussero il modello. Non è egli più probabile che, avidi del bronzo più che della creta o del gesso, la statua stessa spezzassero?*

Sembra che Leonardo si prefiggesse con tale istituzione di riunire in un corpo, retto da leggi determinate, gli uomini dotti ed insigni che il duca avea chiamato presso di se, e di ammaestrare nella pittura, nella scultura e nelle scienze, che ad esse si riferiscono, quei giovani che Lodovico Sforza manteneva perchè si educassero all'arte. Credono i biografi di tanto pittore, che il suo ufficio di maestro e le dotte conferenze cogli accademici suoi colleghi, dessero origine a quelle numerose note ed osservazioni, e a quei precetti sparsi nei differenti manoscritti di Leonardo, una parte de' quali fu ne' secoli susseguenti raccolta sotto il titolo di *Trattato di pittura*.

Forse per questo medesimo istituto, cui Leonardo portava affezione particolare, fu da lui composto un trattato di prospettiva, ora perduto, a cui largisce grandi lodi il più avaro encomiatore che siavi mai stato fra gli artisti, anzi meglio, il più mordace fra essi, Benvenuto Cellini.

Scrisse pure un trattato del movimento locale, uno della luce e dell'ombra, un altro dei movimenti dell'uomo. Poi dettò lunghi discorsi sull' anatomia del cavallo e dell'uomo, e fin anche sul volo degli uccelli. Tutte queste fatiche, all' infuori del trattato di pittura, perirono, o forse si giacciono inonorate entro ai molti volumi di manoscritti che di sua mano ne ha adesso Parigi e che non furono per anco con diligenza esaminati.

Ad intermezzo di tante svariate occupazioni, componeva gli apparati delle feste magnifiche per le nozze di Gian Galeazzo Sforza con Isabella d' Aragona; dava progetti ingegnosissimi per condurre a fertilità d' abbondosa irrigazione le acque del Ticino, tentava rendere navigabile il canale della Martesana da Trezzo a Milano, architettava per lo Sforza un magnifico palazzo.

Fa maraviglia come, avviluppato fra così faticose imprese e fra le arduità di sì difficili studii scientifici, egli trovas-

se tempo per consecrarsi ai pennelli. Eppure in mezzo a questo ginepraio di dotte brighe, che adesso porrebbero in moto braccia e menti moltissime, l' uomo sommo colorava una Sacra Famiglia, ch'è fra le più soavi opere di lui e porta l'anno 1492, i ritratti di Lodovico Sforza, della moglie e dei figli nel refettorio della Grazia a Milano, che il tempo, e più gli uomini, distrussero; sessanta disegni per l' opera di fra Luca Pacciolo *della Divina proportione*. Ma la maraviglia cresce a dismisura e quando fra gli argini della Martesana, fra le biffe e i traguardi di livellazione, fra le chiaviche da irrigare, vediamo uscire dal suo pennello nel 1497, quel vasto Cenacolo che fu come l' apogéo della sua gloria d' artista: opera veramente insigne, che senza dubbio sarebbe sempre studiata anche adesso, se l'essere dipinta ad olio sul muro, la barbarie di vecchi ristauri, l' ignoranza di certi altri, non ne avessero assai di buon' ora affrettato il guasto, o meglio, impedito si potessero ammirare le parti ancora rimaste intatte (1).

Le incisioni moltiplicate di questo dipinto, dopo quella di Raffaello Morghen, diedero popolarità al concetto di Leo-

(1) Sommamente lodevoli, l'Accademia di Milano d' aver proposto, e il Ministero della pubblica Istruzione di aver assentito, fosse ora rassodata e ristorata quest' opera famosa, e tornata così per gran parte alla pristina sua bellezza senza le solite ciurmerie de'ristauratori volgari. L'operazione preliminare del sig. Barezzi, scelto all'uopo, in altro non consiste pur ora che nell'applicazione di una sua colla liquida particolare, di cui fa un segreto, la quale rinvergina il colore già sbiadito, gli dà forza e lucentezza, e permette, giovandosi di un ingegnoso metodo, si possa raffermare e lisciare l' arsiccio crostume che v'era da prima. — A quanto mi affermano alcuni amici, nell'arte sicuri intelligenti, con questa sola operazione si riesce a far che dove il colore è lisciato e ridotto perfettamente aderente all' intonaco, la solidità non possa essere maggiore, ed i contorni sieno resi evidenti per modo, che molte teste ed estremità, da prima scomparse ed abbuiate, sieno adesso visibili, ed alcune in tutta l' antica loro bellezza. — Lo stesso sig. Barezzi ebbe poi l'abilità di ridonare all' osservatore le pitture delle lunette superiori al detto Cenacolo e le vele della volta; e ne apparvero fogliami, stemmi ed ornamenti in parte ancora dorati, sopra fondi di puro oltre-mare, che sono una vera maraviglia e si credono della mano stessa di Leonardo.

nardo, per modo che tornerebbe a spreco di tempo il descriverlo. Solo merita d' essere osservato il nuovo indirizzamento che in questo colossale lavoro Leonardo seppe dare alla pittura, indirizzamento che la condusse su d' altra via che non era quella usata fino allora. Egli, veggendo come i modi tradizionali di effigiare la Cena del Signore mantenessero freddi gli atteggiamenti, scemassero caldezza alla espressione, togliessero dramma, per così dire, alla scena, rigettò in parte le forme, in parte la distribuzione simmetrica, anteriormente adottata per simile soggetto, e condusse il dipinto di guisa che fosse il rappresentatore della realtà quale avrebbe dovuto essere nell'ordine logico del vero, al momento che avveniva il fatto, riservandosi di esprimere il carattere individuale di ciascun apostolo, come pur ciò che doveva esservi di divino nel Cristo, colla scelta delle forme visibili di ciascuno d' essi, e colla manifestazione dei loro sentimenti particolari.

Allora questo grande artista concepì l' ardito pensiero, di mettere in pratica le lunghe osservazioni da lui fatte sulla natura. Applicò tutt' i suoi lunghi studii sull'anatomia, sulle proporzioni, sui movimenti dell'uomo ; tutto quello che la sua mirabile perspicacia gli avea fatto leggere nella fisonomia e nella espressione dei tipi, che aveva preso a considerare.

In questo Cenacolo, il carattere proprio di ogni apostolo e la vita intima dell' anima, manifestansi (per quanto è possibile ancora a discernersi) con tanta energia da infondere indimenticabile ammirazione in que' conoscitori i quali diligentemente esaminano gli avanzi di così prodigiosa pittura. Oltre a ciò, quando vediamo l' arte profonda, colla quale il maestro valse, egli il primo, a surrogare all' ordine simmetrico delle figure usate da' predecessori, una composizione tutta moto, tutta vita, divisa spiccatamente in gruppi che ne aiutano l' unità, anzichè romperla; quando vediamo la scienza prospettica sì ingegnosamente applicata ad ogni

parte, non puossi a meno di non sentire alta meraviglia dinanzi alla potenza d'un genio il quale, appena avvistati i grandi problemi dell'arte, li viene attuando con singolare attitudine d'intelletto e di mano.

Ma il merito tragrande di questa composizione, il merito che le diede importanza sì eccelsa quando comparve, e che le conserva meritata fama anche ai nostri dì, è la sublimità e la verità colla quale le passioni dell'anima sono svolte sulle fisonomie degli apostoli, e la delicata e sapiente gradazione de'sentimenti e de'caratteri, improntata sui differenti tipi. Leonardo seppe in questa parte elevarsi ad un punto che nessuno nè prima nè dopo di lui superò. Chi potrebbe credere che quegli il quale potè dare sì spregevoli tratti alla faccia del Giuda (1), valesse ad effigiare sì mirabilmente la dolcezza angelica di s. Giovanni e la divina calma del Cristo? Prima del Vinci nessun tra i moderni aveva espresso questa scala ascendente e discendente della bellezza delle forme, servendosene come segno visibile, per mezzo di cui si manifestassero i caratteri della intelligenza, i movimenti del cuore, la elevatezza dell'anima. Il pittore del Cenacolo deve questo sublime collegamento allo studio perspicace della natura morale attraverso della fisica che ne portava più *tipicamente* gli effetti. Vi fu un punto però in cui la memoria e l'osservazione non bastarono per fargli sorgere, pari al tema, l'idea; e fu quando dovette dipingere la testa del Cristo. Pareagli di non essere tanto abile da poter toccare la necessaria sublimità, e quindi lasciò questa testa per lungo tempo non finita. Al fine, raccolte le gigantesche forze del pensiero, creò un capo-lavoro, ma non senza che il vero gliene offerisse il concetto. Di rado assai l'arte seppe esprimere uguale dolcezza di tratti congiunta a carattere

(1) È fama che la testa del Giuda sia il ritratto del Priore del Convento da cui Leonardo veniva di frequente importunato, ma ciò è dimostrato falso dal padre Pino nella sua *Storia genuina del Cenacolo* stampata nel 1796.

fermo ed energico, quale dovea mostrarsi quello del Redentore.

Non appena terminato il Cenacolo, il duca Lodovico dovette fuggire di Milano, invaso allora dall' armi di Luigi XII, sceso a conquistar quel ducato per diritti che tutti stavano sulla punta della sua spada.

Mutati gli ordini di governo, sprezzati dalla tracotata burbanza dei vincitori e i prodotti dell' arte e i grandi ingegni che li aveano operati, Leonardo vide che i balestrieri Guasconi, condotti dal francese monarca, prendeano a bersaglio delle lor freccie il gran modello della sua statua equestre; assennatamente avvisò quindi di riparare in Toscana.

Fermata colà la dimora, tosto riprese il corso degli studi da lui più amoreggiati, l' idrostatica, cioè, e la pittura. Durante l' anno 1500, tutto s' adoperò a mostrare con disegni i modi di rendere l'Arno navigabile da Firenze a Pisa, disegni ai quali poco si badò allora, e che furono posti in atto due secoli più tardi.

Alternando a tanta severità di studio i diletti del suo squisito pennello, fu intorno a questo tempo ch' egli condusse le più perfette pitture che sieno uscite dalla sua mano. Tali sono il ritratto preteso di Lucrezia Crivelli, ora al Louvre, conosciuto sotto il nome della bella *Féronnière*, e quello tanto celebre di Lisa del Giocondo, chiamato la *Gioconda*, ora pure al Louvre; ritratto nel quale Leonardo pose tre anni di lavoro (1). Cosa che non pare incredibile quando si guardi alla

(1) Questo insigne Museo possiede di Leonardo sei dipinti, e tutti di molta bellezza e di somma conservazione; fra essi è quella s. Anna colla Vergine in braccio, che fu soggetto di tante polemiche fra gli eruditi, perchè da alcuni tenuta come una copia del Salajno sul cartone di Leonardo, da altri lavoro originale del grand' uomo. — La rivendicò a quest' ultimo con robusti argomenti il cav. Villot, conservatore della Pittura nel ricordato museo, a pag. 233 del suo recente Catalogo dei quadri italiani e spagnuoli, libro prezio-

maravigliosa finitezza d' ogni parte, ed allo stupendo magistero di rendere ogni più minimo effetto della verità, senza rompere quel mirabile tondeggiare del chiaroscuro che ne fa parer di rilievo la testa, dipinta, come ben disse il Vasari, *d'una maniera da far tremare e temere ogni gagliardo artefice.* Aggiunge questo biografo, che mentre ritraeva questa donna bellissima, teneva Leonardo dinanzi a lei *gente che suonasse e cantasse di continuo, onde la facessero stare allegra, per levar quel malinconico che suol dare spesso la pittura ai ritratti che si fanno* (1).

Fu poi chiamato Leonardo, a dipingere nella nuova sala del Consiglio, un fatto celebre della storia fiorentina. Ma, per cagione che i biografi non seppero dirci, il giovane Michelangelo fu pure ammesso a concorrere con Leonardo, perchè altro gran fatto quivi rappresentasse. Il Vinci trascelse per soggetto la battaglia data nel 1440 presso Anghiari dai Fiorentini, ov' essi sconfissero l' esercito di Nicolò Piccinino inviato in Firenze da Filippo Maria Visconti; Michelangelo fece una composizione sopra un episodio della guerra di Pisa. Cedendo al suo genio che lo portava ad imprimere gagliarde e violente attitudini alle sue figure, e ad esagerare in una smodata pompa di muscoli nel nudo, rappresentò varii gruppi di soldati sorpresi da un antiguardo, nel momento che per evitare il calore estivo si bagnavano nell' Arno. Gli uni, già sulla riva si vestono dei loro panni, e raccolgono le armi; altri più lenti

so per copia di notizie, per diligenza, per vero sapere artistico, e perciò degno d'esser dato a modello di simili lavori. — V. *Notice des tableaux exposés dans le galeries du musée National du Louvre: Première Partie.* — *Paris*, 1852.

(1) Fra le opere migliori di Leonardo, di minor pregio sì di questa, ma pure bellissime, devonsi noverare la Vanità e la Modestia nella galleria Barberini a Roma; la mezza figura detta la Monachina e la Medusa a Pitti in Firenze, l' abbozzo di gran tavola, l' Adorazione de' Magi pure in Firenze agli Ufficii, la Flora nella galleria di Napoli, Gesù Cristo disputante fra' dottori al museo di Londra.

ed affatto ignudi, s'aggrappano al margine della riva per uscire dalle acque. Leonardo invece compose un azzuffamento di cavalleria, sicuro ch' egli era della sua tanta perizia nel delineare i cavalli.

Questi due cartoni, che non furono mai tradotti in dipinto, perirono, chi dice per trascuranza del Comune, chi per invidia degli emuli, ingelositi di sentirli proclamare da tutti come il non *plus ultra* dell' arte. Avessero o no il merito che l'adulatrice letteratura si piacque di attribuir loro, egli è certo che dovettero influire molto sull'avviamento futuro degli artisti, perchè i migliori fra questi, corsero a Firenze per ammirarli, e fino il giovinetto Raffaello partissi a posta da Siena ove dipingeva, per contemplare quell' ingrandimento di stile pel quale tanto encomiavansi i due cartoni. Ma che fossero proprio quale i letterati ce li descrissero? Ne dubito forte, se vennero esattamente rappresentati da due incisioni che ci rimasero, l' una di Marcantonio in cui è figurato il cartone del Buonarroti, l'altra di Edelink, riproducente uno studio che il Rubens diceva aver cavato da alcuni schizzi di Leonardo esprimenti il suo cartone. A veder que' due concetti, si direbbe che entrambi gli artisti non altro si prefiggessero se non di manifestare la loro abilità nello scorto e negli artificii dell' aggruppare, l' uno, il Buonarroti, manigoldi e facchini, l'altro, il Vinci, cavalli da attiraglio e soldati di volgarissima apparenza.

Leonardo fatto già vecchio, fu da Giuliano de Medici condotto in Roma a fine vi trovasse protezione dal fratello di lui Leone X, il famoso Pontefice, che diede nome al suo secolo. Ma questo Papa, innamorato delle montagne di muscoli che andava cumulando Michelangelo e delle stupende composizioni di cui gli ornava le stanze il Sanzio, non badò all' invecchiato da Vinci; anzi pare si sdegnasse di sua lentezza nel dipingere. Sicchè il quasi decrepito pittore, finito ch' ebbe un

fresco a s. Onofrio (il quale, sebbene annerito, pur merita ammirazione per la finezza delle teste e la scienza dell'ombrare) tornò a Milano verso il fine del 1515, coll'intendimento di guadagnarsi la protezione di Francesco primo di Francia, il quale, succeduto a Luigi XII, s'era di nuovo impadronito del Milanese dopo la vittoria di Melegnano. Il giovine vincitore, visitando le città del ducato, veniva festeggiato in mille modi dai nuovi suoi sudditi. Leonardo, in una di queste occasioni, volendo fargli omaggio distinto da tutti gli altri, immaginò un leone meccanico che nella sala del convito camminasse fino ai piedi del re, poi tutto ad un tratto fermatosi, si rizzasse, aprisse i suoi fianchi, e lasciasse vedere l'interno pieno di gigli. Questa cortesia piacque al re sì fattamente, che prese Leonardo a'suoi soldi, lo condusse seco a Bologna, poi in Francia, ove il nostro pittore rimase fino alla morte.

Ignorasi quali sieno state le occupazioni di Leonardo nei tre anni circa ch'egli passò in Francia nel castello di Cloux presso Amboise. È probabile che si consecrasse alle scienze fisiche e matematiche, alle quali era sempre ricondotto e per copia di dottrine e per genio. Da un suo ricordo ms. si può congetturare fosse incaricato di tracciare un progetto per un canale di comunicazione, il quale dovea passare per Romorantin, ove infatti il Vinci si portò insieme al re ed alla corte, nel gennaio del 1518, a fine di concertare le disposizioni necessarie per dar principio a così grande impresa.

Ma la vita del grand'uomo volgeva al suo termine, e ben presto altro non gli rimase che il prepararsi alla morte. Allora si volle (dice il Vasari) *diligentemente informare delle cose cattoliche, e poi con molti pianti confesso e contrito, sebbene non potesse reggersi in piedi, sostenendosi nelle braccia degli amici e de' servi, volle divotamente ricevere il Viatico. Sopraggiunsegli il re che spesso ed amorevolmente lo solea visitare, per il che egli, per riverenza rizzatosi a sedere sul letto, contan-*

do il mal suo . . . . . , gli venne un parossismo messaggero della morte, per la qual cosa rizzatosi il re, e presali la testa per aiutarlo, ... spirò in braccio a quel re nell'età di anni 75 (1).

Uomo piuttosto unico che singolare, il quale, se colpa ebbe, quella fu di voler troppo abbracciare, di voler ad ogni più difficile disciplina intendere, confidente nel suo ingegno a tutto pieghevole. Così, distratto da cento esercizii diversi, il tempo gli mancò alle opere, in nessuna delle quali valse quanto avrebbe potuto, se ad una sola si fosse applicato.

Fu grande idraulico, ma appena ebbe agio se di abbozzare que' sistemi i quali solo dopo di lui divennero salute della navigazione e dell' agricoltura lombarda. Fu grande fisico, ma non s' addentrò abbastanza negli esperimenti da cavarne principii non rifiutabili sulla rifrazione e riflessione de' raggi. Fu valente meccanico, ma non gli resse pazienza, o gli mancò il tempo, perchè il suo *Architronito* o cannone a vapore, si mutasse in fecondo stipite di quella locomotiva inventata dal progredito ingegno moderno. Fu prospettivo ingegnosissimo, ma le leggi che su tale scienza dettò, non ebbe cura di rendere sempre facili alla intelligenza. Fu pittore sopra molti sommo, ma fermato l'intelletto a rendere tutti del rilievo gli effetti, consumò l'ingegno e gli anni in difficili prove sul chiaro-scuro, che per rendere giusto artificiò talvolta, fino a cadere in tanta minutaglia di minime degradazioni, da non rimanergli spesso modo a ben campeggiare le piazze chiare. Fu precettista sopra tutti perspicace, ma fra le danze e i conviti, fra i giuochi ginnastici e le disquisizioni matematiche, fra le armonie dell' arpa e il canto di versi improvvisati, non seppe o non volle dare alle sue dottrine scritte quell' ordine, ch' è sempre di gran luce in ogn' insegnamento.

(1) Non di 75, ma di 67 morì : — Il fatto è poi messo in dubbio, perchè nel 2 maggio 1519 in cui Leonardo spirò a Cloux, il re era a Saint-Germain en Laye.

Alla pittura per altro portò rilevantissimo beneficio pratico, cioè s'adoperò a condurla su quelle vie per le quali ella potesse trattare sicura anche gli argomenti storici, e farsi interprete dei fatti umani, della realtà, della vita. Fino a lui, l'arte, anche perfezionando grado a grado la forma, era rimasta nelle alte sfere della tradizione religiosa, oppure uscendovi, tentava accostarsi alla fredda correzione de' marmi antichi. Leonardo, il primo, la fe' scendere da sì elevati scanni, ma per guidarla nel consorzio degli uomini, affinchè in mezzo ad essi studiasse passioni, affetti, attitudini involontarie; e da così fatte meditazioni imparasse a rappresentare l'uomo in mezzo al mondo dei fenomeni, non fra quello sublime dell'ideale religioso o mitologico. Fu quindi, egli il primo, che valse ad aggruppare le figure in quelle movenze svariate che dà la realtà; il primo che ardì portare nel quadro quelle differenze di tipi naturali, da cui è dato indovinare le differenti indoli dell'animo. E di tal guisa operando, potè osare la vera composizione storica e darci l'uomo quale dev'essere in un fatto terreno, fuori dell'ordine jeratico del cristianesimo o della mitologia.

Innanzi a lui anche ne' quadri storici seguitavasi il sistema tradizionale de' trecentisti, sicchè, riguardati sotto il punto di vista della composizione, erano rappresentazioni magre, disgregate, talvolta puerili. Mostravano sì buon disegno, fine e vero colore, ma le attitudini mancavano di moto e di vita; nè punto vi si scorgeva quella difficile arte di aggruppare più persone intorno ad un oggetto. Ogni figura stava da sè, quasi paurosa di accostar la vicina. Di rado si faceano campeggiare l'una sull'altra, di rado tentavasi movenza concitata.

Leonardo vide come tutta questa casta timidità, in cui è pure tanta bellezza, potesse, senza dubbio, ancora giovare alla grave calma de' soggetti religiosi, ma ben s'accorse quanto nuocesse alla rappresentazione de' fatti sociali, nel qual campo s'aggira unicamente la storia. Laonde, addentrandosi

in que' fatti da profondo filosofo, da grande artista andava effigiando rapidamente sui suoi libretti che avea sempre seco, li portava sulla tela, li fecondava col sentimento, li appurava collo studio più riposato del vero, e creava così quella composizione industre che poi diè modo a Raffaello di andare innanzi, e di provare che l' altezza dello intelletto artistico in questa composizione appunto si chiude.

Ma era destino che il Vinci non potesse compiere nessuno de' suoi tentativi colossali, e quindi anche in questa parte, sebbene desse saggi di tanta grandezza, non percorse tutto il cammino che avria potuto, non operò cioè quanto bisognava, onde spingere bene innanzi le leggi più sicure della composizione.

In mezzo a tanto d' incompiuto a cui trascinavalo la troppo versatile anima sua, lasciò però insigni monumenti del suo sapere scientifico ed artistico, lasciò il canale della Martesana, capo lavoro di acume idraulico; lasciò il ritratto di Monna Lisa, il più vivo che pennello facesse mai; lasciò tracciata la sola via possibile a diventar gran pittore, e roborò il precetto col migliore dei risultamenti, cioè cogli allievi suoi, pittori tutti di eccelso merito, sebbene alcuni restassero troppo ligii alla maniera del maestro.

Occupato come fu in tutta la sua vita Leonardo in opere di scienza diede, come già notai, scarsi ma stupendi per altro i frutti del suo insigne pennello. Ma quei pochi che il tempo ci conservò, quasi tutti lo attestano sottile rappresentatore degli effetti del naturale sì morali che fisici. E a tanto giunse perchè di continuo intese ad indagare nel vero, non solo i fatti che gli apparivano, ma la ragione di quei fatti. Questo è ciò che addimostrano tutte le pitture sue, ma più ancora i suoi disegni, parecchi dei quali, e fra i più preziosi, serbiamo in quest'Accademia. In essi il Vinci si manifesta acuto e sapiente effigiatore de' moti naturali, anatomico dotto,

indagatore delle norme caratteristiche del tipo, che ora spingea alla caricatura per veder più spiccato, ora serbava nella sua originale delicatezza, come in quella testa di donzella segnata a stile di piombo, ch' è un capo-lavoro di gentile malinconia, di grazie pudiche, di soave contorno.

Per toccare a questo segno, e raggiungere di là su l'ideale più elevato del sentimento, non copiava già con meccanica esattezza ogni modello che gli venisse sott' occhio aggiungendovi un'espressione artificiata a capriccio da fantasia digiuna di osservazioni, come i più de' mestieranti del pennello ora fanno; ma questi modelli cercava nelle vie, nelle piazze, per tutto dove, o il prorompere dei sentimenti, o il muoversi della volontà, fanno spontanei i moti dell' uomo, e lo interno pensiero stampano o sul volto o nel gesto. Bene svolse questa potenza del Vinci a cogliere del vero la giusta espressione e l' idealità il Tommaseo, in un recente suo scritto, ricco di quella forza elegante che ogni pensatore gli consente ammirando (1). — « Il Vinci (dic' egli) alto inge» gno e d' alti studi armato al conquisto di quella eccellenza » a cui salse, il Vinci è di questo, ch'io dico, esempio eloquen» te. I suoi modelli non li cercava egli già a nolo da donne » e da uomini che, pur col vendere che fanno il vagheggia» mento de' proprii muscoli, sbalzerebbero l' artista da qual » più alta cima d' ideale egli avesse potuto col suo intelletto » raggiungere: il Vinci trovava i suoi modelli per le vie, nelle » piazze; e tenendo sempre l' occhio e la matita e lo spirito » preparati, coglieva la natura sul fatto, prendeva la bellezza » a volo, ritraeva dal vero non un bipede dalla venalità fatto » quasi cadavere, ma una persona animata di presente affetto, » e di tanto più adatte e leggiadre quanto meno ricercate e » violente movenze. Cogliere la verità, la bella verità nel suo

(1) *Le arti belle e la vita civile..* — Inserito nei N. 1, 2 del bel Giornale *Delle arti e delle industrie* che in quest' anno fondossi in Torino.

» punto più bello, in quel ch' ell' ha di più schiettezza insie-
» me e di vigore, di pace e d' impeto, quest' è il vero ideale,
» che le scuole non insegnano nè si può attingere da model-
» li. » — Ed è vero che nell' aria greve delle scuole non altro si respira se non il naturalismo noleggiato, imperocchè non basta di certo quel raccomandare che fanno i maestri a fior di labbro, di osservare l' uomo quando opera e si move spontaneo sulla strada e ne' crocchi. Converrebbe invece fosse insegnato come si fa a cogliere con sicura mano que' moti e quelle attitudini, la qual cosa il Vinci non dimenticò per certo ne' suoi precetti. Egli in più d' uno di questi additò, come abbia a farsi attuosa e pronta la memoria, onde ricettare nella mente quella prontezza, che il più rapido segno non varrebbe a fermare. Senza aver questa preparata coi perspicaci artificii, ch' egli minutamente accenna, è impossibile all' artista salire all'ideale senza uscire dal vero; impossibile non cadere o nell' ammanierato che al vero è calunnia, o nei geli della copia servile, che del naturale mostrano solo la inerte materia, e convertono in automi di cera quelle figure che dovrebbero avvivarsi di parlante pensiero. E appunto perchè i precetti di Leonardo a rendere alacre la memoria dell' artista, non furono, quanto conveniva, osservati anche nei secoli fuggiti, l'arte sovente corse e ricorse il cammino, quasi cane in traccia del perduto padrone, ora tuffandosi nel naturalismo il più prosaico, ora buttandosi senza briglie fuori del vero; e allora, a guisa di viandante che ha smarrita la pesta, forviò da matta qua e là, a cercar l' idea ove l' idea non potrà essere mai, cioè, nelle nebbie del fantastico, aggrappandosi, tanto per non cadere, quando alle severe forme greche, quando all'artificiata natura del delirante secento (1).

(1) Io tentai come meglio seppi introdurre questi e molti altri insegnamenti di Leonardo in questa I. R. Accademia, e debbo dirlo ad onore del ve-

Ma per tornare a Leonardo dirò che uno de' suoi più raccomandabili meriti quello pur fu, di aver fissate le proporzioni del corpo umano a mezzo di misure comparative. In questo difficile tentativo lo avean preceduto Leone Battista Alberti e in parte il Cennini; ma in modo, bisogna dirlo, tanto confuso, che sarebbe ben difficile il poterne profittare utilmente. Leonardo invece stabilì questa misura con relazioni meno ardue a comprendersi, e con norme che di molto agevolano il modo d'impadronirsi delle principali larghezze e lunghezze che aver deve la figura umana nelle differenti sue parti. Il Durero, rispetto a questa materia, fece senza dubbio assai più nel suo libro *La Simmetria de' corpi umani*, perchè sottopose a misurazioni, e quindi a proporzioni, tipi di uomini, di donne, di fanciulli, differenti per carattere; ma s'avviluppò in tante e sì astruse minuzie, che sarebbe matassa non agevole a sgrovigliare, a chi volesse su quel suo libro apprendere le proporzioni della macchina umana. Leonardo per lo contrario tenne via molto semplice, dividendo il corpo umano in dieci parti, e prendendo la faccia per unità. Noi possedia-

ro, trovai nei professori la più fervida dispostezza a metterli in atto, sicchè i più d'essi si fecero ad iniziare su quelle norme gli alunni con premura calorosa, e sulla educazione specialmente della memoria consecrarono le cure più efficaci e perseveranti. L'esito coronò i loro sforzi, perchè ne ottennero in breve grandissimi frutti. Di questo sinceramente li ringrazio a nome dell'arte e degli allievi; come pur li ringrazio di quella serrata concordia di opinioni e di operosità con la quale si adoperano ad istruire, volendo consociate al precetto le applicazioni pratiche. — Eppur quanti e quanti, che nel vedermi inteso a mettere ad effetto queste vecchie massime del Vinci, m'accusarono di novatore fantastico! Per verità mi sarei aspettato il contrario; avrei creduto invece mi venisse apposta la colpa di retrogrado: chè il tornare in vigore insegnamenti da più che tre secoli attivati da uno de' più vasti e più venerati ingegni italiani, mi pareva tutt'altro che innovazione. Non sarebbe stato forse meglio che que' miei censori, innanzi di proclamarmi quasi il Lutero dell'arte, avessero letto attentamente gli scritti di Leonardo? Avrebbero visto in quelle pagine come il preteso novatore, non altro avesse voluto, se non riporre in seggio quella istruzione artistica dalla quale erano uscite la Cena delle Grazie e le Camere Vaticane.

mo in questa stanza una prova insigne di simili suoi studii, nella tav. N. 3 della cornice N. VI, ove disegnò un uomo nu*do ritto* in piedi e simultaneamente colle braccia e le gambe allargate, racchiuse in un circolo; poi scrisse al margine tutte le principali proporzioni (1). E così tracciò, con metodo sicuro, uno dei mezzi più necessarii all' artista per poter diventar padrone mentalmente dell' umana figura, ed essere in gra*do di* disegnarla esatta, ch' è quanto a dire, con giuste relazioni delle varie parti al tutto.

Per dir vero tutt' i buoni quattrocentisti, tutt' i cinquecentisti migliori usarono di questo metodo del misurare, e dobbiamo ad esso se furono in grado di offerire nei loro dipinti, insieme giusto, e scorti ben ragionati. — Eppure noi moderni pretensori a saperne tanto più degli antichi, abbiamo neglетta questa maniera, a parer mio, indispensabile, di conoscere le migliori proporzioni del corpo umano. Noi ci :ontentiamo di copiare dal naturale come l' occhio consiglia, ıè vogliamo adoperare il modo più sicuro di raccertare ciò he andiamo o ritraendo od immaginando. Che ne avviene di onseguenza ? Ne avviene che molti facciano figure non bene ı insieme, con parti che mal rispondono proporzionalmente a loro, e che ad essi fallisca quindi la guida scientifica per ›rreggerle, ch' è tutta nella misura reale e nella sua prozione geometrica ridotta a norme prospettiche.

Molti chiamano questo esercizio del misurare la figura nana, una pedanteria delle vecchie scuole, ma se pensassero e da questa così detta pedanteria, originavasi la somma

(1) A chi fosse desideroso di sapere che cosa dica quello scritto prezioso, ;a *la nota N.* 4 del *Catalogo delle opere d'arte contenute nella sala delle se- dell' I. R. Accademia*, da me pubblicato testè. Il metodo del misurare le *orzioni* del corpo umano proposto da Leonardo, sebbene ingegnoso ed o, non è però il preferibile adesso. Meglio assai il valersi della scala grada del Montabert.

perizia del disegno che aveano i vecchi maestri, e s'origina la imperizia odierna; se pensassero che senza di essa è impossibile aver in mente sicura la forma, impossibile il delinearla in considerevoli dimensioni, impossibile tentare scorti audaci, si tacerebbero; e invece si farebbero a raccomandare che nelle scuole del nudo fosse rinnovato un esercizio, senza del quale il disegnare dal modello diventa cosa empirica e casuale, che incardina mille errori, e tarda lo svolgimento anche ai migliori ingegni. Egli è come non volere subordinata una lingua alle regole della grammatica: si può giungere a cinguettarla passabilmente, ma a scriverla e a parlarla bene, non mai.

Nè è minor pregio del sistema d'istruzione dato da Leonardo ai pittori, quello di non aver mai raccomandato ad essi lo studio delle statue e dei bassirilievi antichi, quando tutti credevano che nei marmi dissotterrati fra le rovine di Roma antica si contenesse il sommo della bellezza, quando Michelangelo dimenticava persino il cibo per imparare a memoria i muscoli del torso di Belvedere, quando il Mantegna portava sulle muraglie tutta la suppellettile sacra e soldatesca della Roma dei Cesari. Ma Leonardo, ingegno considerativo, avea preveduto il pericolo che poteva uscirne da così fatto studio; avea capito che per esso si va facilmente nella convenzione, nella freddezza, nella sterile dottrina; e che se la pittura non arriva a porgere i moti e gl'impeti dell'animo libero, diventa merce pegli archeologi, non impulso e legame agli affetti. Eppure a' suoi dì i filosofi greci fuggiti da Costantinopoli, e il Poliziano, e i pedanteschi Medici gli avranno detto e ridetto, che senza lo studio dell'antico l'arte non può essere nè dignitosa, nè grande, nè allettevole, perchè l'antico insegna ad annobilire e ad illeggiadrire la natura. Egli però dovea, colla mente acutissima, comprendere lo errore di queste opinioni ed accorgersi, che se pure dai marmi di Grecia e di Roma si può apprendere a dar larghezza e grandiosità

alle forme naturali, s' impara anche a curar soltanto queste due qualità, e a dimenticare l'espressione dei sentimenti, primo fine dell' arte informata dalla civiltà cristiana (1).

Siccome intelletto sommamente meditativo, e filosofo sperimentale per eccellenza, Leonardo ogni principio fondò sullo esperimento; nè questo volle governato dal caso come i più de' pittori fanno; invece tanto si piacque di subordinarlo al ragionamento, che ne cavò teoremi, ne dedusse corollarii, gli uni a proposizione, gli altri a soluzione del *perchè* d' ogni cosa. Sicchè venne per ultimo in questa incontestabile teoria, che ogni apparenza del vero bisogna sommettere alle leggi geometriche in quanto alla realtà della forma, alle prospettiche, in quanto ai modi coi quali essa forma si presenta nel taglio della piramide visiva. Di tal guisa stabilì il primo quell' ottimo canone d' arte, che ogni superficie compresa nei termini estremi di questa piramide va racchiusa entro al taglio del *cono visuale*; e dimostrò di conseguenza, non sussistere nè arte nè artista, senza una profonda cognizione delle leggi geometriche e prospettiche. Perciò pose a base de' suoi precetti la geometria siccome alfabeto della forma, e scuola di elementi ben più profittevole che non quella dei nasi, degli occhi e delle orecchie; così la prospettiva converse in grammatica, e potè parlare un sublime linguaggio, parlare cioè ai sensi colla stupenda verità, allo spirito colla espressione.

Applicato il principio alle apparenze grafiche, lo portò alle ombrate, e geometricamente quanto prospetticamente, ragionò il chiaroscuro, il moto, la vita, e piantò la massima cui pur troppo ora badano pochi, *che chi va innanzi colla*

(1) Il Vallardi nelle sue note illustrative ai disegni di Leonardo (Milano 1830) dice essersi ingannati quelli che affermarono non aver egli studiato *l' antico*, e ne porta a prova uno schizzo ch' ei fece su uno dei cavalli di Quirinale a Roma. — Ma che prova mai un solo schizzo, e tratto da un cavallo?

pratica senza la scienza, mai fa opera buona ed è come nocchiero ch' entra in mare sopra nave senza timone o bussola, nè sa mai dove vada. Verità che dovete scolpirvi, o Giovani, fonda nell' animo per rimanere ben persuasi, che un po' di disegno imparato a furia di non ragionata imitazione, un po' di colore mescolato a caso sulla tavolozza senza conoscere le ragioni delle armonie e del contrasto simultaneo delle tinte, un po' di scuro e di chiaro tanto per dare un rilievo qualsiasi, può diventare mestiere, non arte; può diventare imitazione fedele dell' uomo fisico, pari in merito, ma non più, di quella eseguita sopra un sasso od un gruppo di foglie. Imperocchè l'arte degna di tal nome da senno, altro non è che la *rappresentazione dell' idea con quelle forme del vero che valgono a manifestarla;* e queste forme atteggiate a significazione della idea, non si possono cavar di certo dal modello vivo posto in azione, perchè il modello posto in azione rappresenta un fatto arieggiante l' idea nell' aspetto fisico, ma non consentaneo allo spirituale di lei. Sendochè sta nell' essenza dell' *idea* di non essere che per brevi momenti duratura, di modificarsi continuamente a seconda delle interne modificazioni dell' animo da cui è sentita, e quindi d' imprimere negli organi le tracce di così fatte modificazioni, e perciò di togliere al corpo la possibilità di atteggiarsi ad un pensiero, più che un istante.

Or questo istante nel modello non è dato trovarlo che di rado, e rapido come il lampo, se pur anche la persona che si pone in una data attitudine ha dentro a sè tanta vita di sentimenti da saper conformare la movenza e la faccia al concetto del pittore. Dunque se a figurare questa rapidità volete, o Giovani, che giunga il pennello vostro, nutritelo di scienza, non di empirica pratica; nutritelo di geometria, di prospettiva, di ragioni ottiche, di memoria indefessamente attuosa; e se per caso sentite dire che Raffaello fu grande senza saperne di tutte queste cose, rispondete franchi che chi afferma ciò

non conosce nè Raffaello, nè l'arte. Perchè dove il grand'uomo non fu costretto dai pomposi suoi committenti ad essere decoratore affrettato, si mostra scientifico sopra tutti, ed ogni cosa ragiona secondo inconcusse teorie fondate sull' esperienza.

Di tutto ciò potrete da voi convincervi esaminando ponderatamente i precetti del sommo di cui oggi parlai; precetti i quali, sebbene disordinatamente scritti a mo' di ricordo, sebbene alquanto oscuri nella dizione, rivelano (non dirò tutti ma i più) una mente in profondo modo persuasa, che l'imitatore freddo del modello, il riproduttore fedele della forma che ha dinanzi, ma ignorante delle leggi geometriche da cui quella è regolata, non può dirsi altrimenti artista, ma sì invece un artigiano, che lavora come fabbro in fucina, col pensiero ad altro; un artigiano a cui par più bello il faticare a sfarzosa decorazione, che non a conseguimento di affetti, un artigiano a cui non riuscirà mai di spingere l' arte al grande suo scopo, quello di commuovere il cuore, illeggiadrendo di efficace bellezza morale lo spirito.

Or toccherò brevemente de' principali fra' discepoli di Leonardo ; artisti quasi tutti di sì alto valore, che sono a ragione noverati fra i più illustri della penisola, quando la penisola pur era d'insigni pittori ricchissima.

Primo fra essi è da porsi Bernardino Luini di Milano, che sebbene discepolo nei primi suoi anni dello Scotto, pure ancor giovinetto fu tratto a studiare Leonardo, sospintovi alla fama dell' Accademia da quel sommo istituita. Laonde, aiutato dal naturale talento, divenne il più felice imitatore del suo stile. Più tardi si diè a meditare sulle opere di Raffaello e giunse ad arieggiare per guisa anche questo grande, che parecchie opere del Luini vennero credute a Roma fatiche del Sanzio. Egli ebbe più maniere : nella prima età tende un po' al duretto, all' angoloso, allo stentato de' quattrocentisti ; nel-

la seconda collega la ispirazione del quattrocento, con un fare più largo, più dignitoso, più corretto; il suo panneggiare è facile e vero; le sue teste, specialmente d'angeli e di donne, d'una soavità incomparabile. Tale si mostra in que' freschi di Saronno, sì ben composti, sì dottamente chiaroscurati, sì espressivi ne' volti, da onorare lo stesso Raffaello. Dopo d'essi meritano la preferenza quelli che erano un tempo a S. Corona, ed ora stanno quasi tutti raccolti nella Pinacoteca di Brera. Fra essi primeggia la S. Caterina portata al sepolcro dagli Angeli, concetto soave, ricco di fisonomie e di movenze che spirano affetto, bontà, raccoglimento, fede. Sono del pari pregevoli, specialmente pel modo col quale è lavorato il colore sulla calce, gli altri del Monastero Maggiore, pure in Milano.

Ad olio dipinse con minore franchezza; sicchè qualche volta si potrebbe apporgli colpa di un po' di leccatura, prodotta specialmente da soverchio accarezzamento allo sfumato ed al fuso, che toglie nettezza alle tinte e fermezza a'piani. — Vanno sceveri però da questa leggera colpa, la Maddalena con la Madonna e S. Giovanni all'Ambrosiana; la Vergine detta delle Rupi a Brera, attribuita da qualcuno a Leonardo.

Ne' suoi lavori più studiati vedesi il pittore che, fatte proprie le massime di Leonardo, s'immedesimò del pari quelle di Raffaello, e la severità di linea de'marmi antichi, ma che pure s'attiene, meglio che ad altri esemplari, al maestro su cui più meditò. Questa è la ragione perchè parecchi de' suoi dipinti passano per opere del Vinci. Tanto v'è dentro ad essi quella medesima soavità e dolcezza di teste, quell'arte delicatissima d'acconciare le capigliature, quegli stessi nasi un po' appuntiti, quegli occhi a mandorla, e per ultimo, quel semplice, quel naturale, quel chè di delicato che fece inarrivabile il colosso della scuola milanese.

Il Luini, dolcissimo nei costumi e nel carattere come

nelle sue dipinture, trattò pure la poesia con qualche fortuna. In onta di pregi sì grandi e rari, il Vasari appena degnollo di *ricordanza*; ma dinanzi a tanto merito, la fama riparò alla colpa antica, e lo tiene adesso come uno de' più elevati ingegni artistici del suo tempo.

Altro discepolo celebratissimo di Leonardo fu Cesare da Sesto; e ne è anzi dal Vasari reputato il miglior allievo ch'egli facesse. — Anche costui si pose ad imitare Raffaello col quale era strettissimo d'amicizia; per la qual cosa, al pari del Luini, annestò nel suo stile le due maniere, ma come tutti gl'imitatori rimase al di sotto d'entrambe, nè punto raggiunse la delicatezza, la grazia, la soavità del Luini. Il suo capolavoro è il quadro per S. Rocco a Milano, opera divisa in varii spartimenti, nel cui centro sta la Vergine col Bambino, nella stessa movenza della famosa Madonna di Foligno, di Raffaello. Ne è correggesca l'armonia del chiaroscuro, morbide ne sono le carni, pastoso il colorito. Molti disegni di lui abbiamo in questa sala (1), e tutti manifestano un accurato studio della natura, ma anche la pendenza alla imitazione dei due grand'uomini che egli si prefisse ad esemplari.

Molt'altri discepoli, od imitatori del suo stile, ebbe Leonardo in Lombardia; fra i quali vanno notati come artisti di merito non comune, il Bernazzano, compagno a Cesare da Sesto in parecchi lavori, Gio. Antonio Beltraffio, Francesco Melzi, Andrea Salai detto il Salaino, che avvivò con armonioso colore il cartone della Sant'Anna condotto dal maestro, e Marco d'Oggiono, che riuscì valoroso frescante. Costui, se non avesse dato qualche volta soverchiamente nell'ammanierato e nello smorfioso, meriterebbe maggiore ammirazione che ora non gli sia tributata.

Tutti questi però nel profittare in eletto modo degl'inse-

(1) Son quelli che stanno nella Cornice N. VII.

gnamenti del Vinci, non seppero mai distaccarsi dalla sua maniera, in guisa da poter essere detti artisti originali. Uno solo tanto potè, e divenne un de' migliori che l'Italia contasse nella più bella epoca delle sue arti.

Fu questi Baccio della Porta di Savignano, vicino a Prato, che vestito da poi l'abito dei Domenicani, è noto sotto il nome di Fra Bartolomeo di S. Marco. Garzonetto, fu acconciato dal padre con Cosimo Rosselli, pittore di non gran levatura, che poco potea sicuramente insegnargli, e perchè poco sapeva, e perchè il bisbetico umore dirizzava allora con sì intensa assiduità alla ricerca della *pietra filosofale*, delirio del secolo, da non rimanergli tempo nè di dipingere nè di dare precetti.

Ma l'ingegno, quando è robusto, va innanzi anche con poveri insegnamenti, se un esempio sommo gli venga veduto che risponda all'ideale raccolto nell'anima. Questo esempio fu, pel giovine Baccio, Leonardo da Vinci, le cui opere cominciavano a menar gran romore in Firenze. Affisatosi in queste, gli venne desiderio di emularne la scienza del chiaroscuro; e allora addolcì le secchezze che avea contratte nella scuola di Cosimo, e allargò considerevolmente la maniera. In pari tempo si pose ad apprendere il corretto disegno in quel famoso giardino di Lorenzo de' Medici alla piazza di S. Marco, ove il gran cittadino avea raccolto i migliori marmi antichi che gli era stato possibile di acquistare, e dispostili in bell'ordine, li volea modello ai giovani artisti fiorentini.

Ma dappresso a quel festoso giardino, sorgeva l'austera chiesa de' Padri Domenicani; e questa schiudevasi allora ad un robusto oratore, teologo profondo, filosofo acutissimo, genio vasto ed ardito, il quale sostenendo le ragioni del povero contro le usure e le libidini de' banchieri, le semplicità della Chiesa primitiva contro le mollezze del clero; le purezze del Vangelo contro le meretricie lascivie del paganesimo

risorgente, attraeva immenso numero d'uditori alla sua infuocata parola, e cresceva di continuo proseliti alla santità dell'altare, intanto che di soppiatto vigorosi nemici macchinavano la sua perdita, impauriti dalla sua fulminea eloquenza.

Il giovanetto Baccio, affascinato anch'egli dalla voce irresistibile di fra Girolamo Savonarola, che tale era il nome del nuovo apostolo delle genti, gli si fe' zelatore caldissimo, e senti con gioia viva entro alla mite e costumata sua indole, predicare da quel luogo augusto le glorie dell' arte cristiana e la necessità di abbattere le oscenità di cui cominciava allora a farsi ministro il pennello. Frattanto altri de' suoi colleghi in arte si erano a poco a poco accostati alle dottrine riformatrici dell' insigne oratore, e ciò valse a confermare Baccio nelle nuove tendenze. Sicchè, quando il Savonarola ordinò ai suoi uditori di portare sulla piazza tutt' i dipinti, non solo osceni, ma anche solamente portanti figure affatto nude, a fine di farne un falò, il semplice Baccio fu un de' primi a porre su quel rogo tutt' i disegni ch'egli avea tratti dal modello nudo, ed ebbe compagno in questo crudele sagrificio, Lorenzo de' Credi. — Così ci narra il Vasari, e lo seguitano gli altri biografi del della Porta.

E poichè questa è la prima volta che mi avviene di parlare del famoso riformatore, sì variamente giudicato dall' età presente, mi sembra opportuno, a luce del mio argomento, lo esaminare se le riforme ch' egli intendeva stendere anche sull'arte, e che la brevità della vita e l' infausta morte non gli consentirono d' attuare, fossero veramente vantaggiose ai progressi della scultura e della pittura. Recentemente il cav. Rio, il Montalambert, e più il Padre Vincenzo Marchese, nelle sue bellissime e sì coscienziose Vite degli artisti domenicani, si fecero a dimostrare che questo frate eloquentissimo volea ritirare la pittura dalle impure influenze del paganesimo, ri-

farla mansuetamente religiosa, come ai giorni dell'Angelico; e rimpiangono amaramente che questo generoso fosse si presto sagrificato all'ira de' suoi nemici, perchè di tal guisa non potè andar compiuta l'alta sua missione. Ma supponiamo per un istante ch'egli fosse riuscito nelle sue mire, avrebbero poi da senno guadagnato molto le due arti d'imitazione che principalmente egli volea avviate a più nobile segno? Nel senso religioso credo di sì: credo cioè, che esse, affortificatesi colle tradizioni de' trecentisti, abbandonato lo studio dell'antico, avrebbero rifornito Firenze e l'Italia di quadri sacri, pari in espressione mistica a quelli del Beato. Ma la pittura volta alla storia e ai fatti umani, che sarebbe divenuta ella mai, senza l'aiuto del nudo? È egli possibile immaginare che senza lo studio dell'anatomia, senza quello del modello vivo, il pittore possa darci gli svariatissimi movimenti del corpo umano che nei dipinti storici sono necessità, perchè sono primo istromento di espressione?

Il Rio, panegirista un po' esaltato di fra Girolamo, ci viene dicendo ch'egli era troppo illuminato per condursi a *proscrivere i capi-lavori che i popoli antichi ci aveano lasciato come altrettante traccie luminose del loro passaggio nell'antico mondo*; e aggiunge, *che l'energico monaco le ammetteva volentieri, come ausiliarii della civiltà moderna, e come istromenti di cultura per l'immaginazione e pel gusto* (1). Ma intanto che il Rio ci viene narrando simile prova di sapiente eclettismo nel suo eroe, si dimentica poi di tutto questo, poche pagine dopo, e ci narra, ciò che è pur troppo verissimo, aver egli ordinato a' suoi proseliti che portassero sul *rogo quante immagini e sculture potessero rinvenire ove fossero nudità; e allora furono preda dell'incendio statue preziose romane e greche, quadri di gran pregio, e quanto*

(1) De la Poesie Chrétienne pag. 325

in somma avea relazione a sensualità pagane (1). Se questo possa dirsi il mezzo di convenientemente riformare l'arte, lascio decidere a chi ha fiore di senno. Che si direbbe se uno adesso, per ricondurla quest' arte alle purezze religiose, facesse gettare in frantumi i torsi dell'Ilisso e del Teseo? L'appellativo di barbaro sarebbe forse il men aspro ch'egli potesse meritarsi. E la barbarie non mancherebbe di portare frutti dannosissimi, perchè è indubitato che dallo studio di quei due immortali frammenti ne venne il severo stile che gli statuarii *odierni ora* seguitano. È inutile farci illusioni od accarezzare sistemi miranti al sognato trionfo d'idee non più concordanti al movimento intellettuale dei popoli. L'arte per vivere ha bisogno della forma; e la forma si perfeziona colle tradizioni cercate nei buoni esemplari, e collo studio del vero; e il vero bisogna *studiarlo* distesamente in tutte le sue parti. Se noi intendiamo di far ancora quadri e statue, in cui l'uomo che n' è il soggetlo, somigli veramente all'uomo, bisogna disegnarlo nudo per ungo tempo e forse sempre, e ne' differenti suoi moti, così lella persona come dell'animo, altrimenti finiremo ad imitar *'esempio* di Suor Plautilla Nelli, discepola al fra Bartolomeo i cui parlo, la quale dovendo dipingere un deposto di croce, ose a modello monache vestite, e aggiunse loro la barba, sicbè paiono in quel quadro, ora collocato nella Galleria dell'Academia Fiorentina, donne in maschera da uomo, e presentano oi *il più* difettoso disegno che vedere si possa. I campioni ella scuola mistica lodano a cielo le Madonne del Francia e prime di Raffaello. — Ebbene, credon essi che si possa ungere a tanto di perfezione senza aver disegnato mai donnuda? Oh! s'ingannano e grandemente. Per intender bene *ragioni* de' moti anche sotto le vesti, per essere in grado di produrli colla memoria, di padroneggiare colla immagina-

(1) Id. Id. 351-52.

zione e col sentimento le movenze tutte, e le norme tipiche e i caratteri, bisogna aver disegnato il corpo umano in centinaia di positure, e per ambidue i sessi, stantechè le forme parziali e generali della donna troppo differiscono da quelle dell'uomo, perchè sia permesso, senza danno delle apparenze morali e materiali, confondere le une colle altre. E questo fecero i buoni quattrocentisti, e meglio i cinquecentisti. Simile bisogno di studiare la forma per incarnare l'idea, fu sempre sentito da che l'arte, uscendo dalle fascie jeratiche del bisantinismo, rinacque a vita energicamente civile. E quando il Savonarola predicava la distruzione delle nudità, Firenze e tutta Italia erano già così signoreggiate da questo bisogno, che i sermoni di lui non poteano produrre se non dannoso sperpero di capilavori per effimero entusiasmo dei deboli e dei fanatici, ma non una radicale riforma. Il fatto rispose anche troppo a ciò, perchè, come dimostrerò più sotto, tutte le invettive del Savonarola contro l'arte paganizzante d'allora, non valsero a fare che nessuno degli artisti da cui era seguitato, o diventasse sommo nell'arte religiosa, o smettesse l'abitudine di copiare il nudo e di bramare a far palese tale valentia. — Infatti, quello stesso Baccio che gli fu sempre adoratore fervente, quello stesso Baccio che vestì l'abito domenicano, per devozione alla memoria del fiero riformatore, quello stesso Baccio che conduceva sotto la cocolla monacale, vita santissima; allorchè dipinse per la chiesa dell' Annunciata in Firenze un san Sebastiano, lo fece tanto carnale, che si dovette levarlo di là, perchè le donne rivelavano a' lor confessori confidenze troppo lontane dalla morigeratezza, e prodotte solo dalla vista di quel nudo. Questo, se non erro, somiglia a qualche cosa di più dannoso che non il figurare liete scene del paganesimo, le quali non tutte sono lascive; egli è invece portare lo scandalo in quelle immagini che dovrebbero inspirare continuamente la pietà. Non mi pare che abbisognino nuove prove dopo di questa, per chiarire come la

parola dell' irato domenicano fosse ben poco fruttuosa pegli artisti d'allora; ma se ce ne volessero altre, si guardi, prego, alle incisioni del Baldini, ai dipinti di Lorenzo de' Credi, di Rodolfo Ghirlandajo e di Michele suo allievo, che furono tutti fanatici Seidi del Savonarola, e mi si dica se possano reggere al paragone degli altri famosi dell'epoca; e neppure se degnamente si leghino alle tradizioni dei trecentisti, da poter ridarci quel profumo di celestiali espressioni nei volti e negli atti. Il grande campione di questa scuola, che il Rio si avvisò di chiamare *religiosa pura*, fu è vero fra Bartolomeo, artista senza dubbio valente, ma vedemmo già a quali purezze religiose consecrasse talvolta il pennello, e vedremo in seguito, che all'altezza dell' affetto, sì nobilmente raggiunta dai trecentisti, non seppe arrivare mai.

Condannabile e sommamente condannabile fare il pennello e lo scalpello ministri di paganità insignificanti od oscene; riprovevole, abusare del nudo per mostrare, come Michelangelo ed il Correggio, abilità nello scorto; ma dannoso, se non pel costume, almeno pei progressi dell'umana ragione, voler confinata l'arte adesso nella cerchia jeratica, volerla infine abborrente del nudo, volerla tutta plasmata sulle secchezze del trecento. L'arte per salire ad alto segno ha mestieri d'incarnare l'affetto e i fatti da cui esso scaturisce abbondoso; ma perchè l'affetto sia efficace ci vuole la forma che ad esso sia rispondente; e questa s'impara dal vero, non o dalle prediche dei mistici, o dal solo studio de'trecentisti. Se l'arte è (nè potrebbe non essere) la rappresentazione d'un' idea vera coi mezzi del vero che valgono a manifestarla, in qual modo ottenere il fine se viene impedito il mezzo? — Sì, l'arte religiosa è la grande, la nobilissima delle arti; ma prima di ogni cosa neppur essa va innanzi colle sole tradizioni, e senza l'aiuto del nudo; poi ella non è più adesso di così potente efficacia sulle moltitudini, che giovi a quella sola indirizzare gl' insegnamenti e gli studi. —

L'arte è un'ancella dell'opinione, lo ho dimostrato in più pagine di questo libro; se dunque l'opinione non accetta un dato ordine d'idee, come pretendere di farle tornare a vita con una statua od un quadro, quando neppur la parola, sovrana delle arti, ora può tanto? Conviene quindi o condannarci a non aver più pittura e scultura, od incuorare invece que'rami che mirano alla riproduzione della storia e degli affetti domestici, rami i quali, se non raggiungeranno il misticissimo religioso, potranno forse, considerando all'età beffarda, giovare di più col trasfondere la moralità, prima base della religione interiore, maestra della vita civile. Si rassegnino dunque i mistici, si rassegnino gl'idealisti, e smettano sopratutto le gare, chè il loro gridìo a nulla guida, e a nulla guidò finora, nè potrà produrre nulla di buono, finchè non siano insegnate, in luogo di nebbiose teorie, le più acconcie pratiche al ben disegnare e al ben dipingere, in che modo abbiano a studiarsi i grandi modelli, in qual maniera svegliare le corde assopite delle virtù sociali, senza pretendere che esse vibrino sempre all'unisono dell'armonie dell'organo, e dell'inno sublime del sacerdote. E si rassegnino pure i naturalisti e gli accademici, a non vantare la ciccia, il nudo e le trine d'un abito, quasi il più alto scopo dell'arti imitative. Perchè queste cose, anche fra la prosa attuale della società, non possono aver vita durevole se non incarnino il pensiero elevato, l'affetto generoso e quanto v'è di più efficace nella vita civile d'oggidì, da quella del medio evo, per incommensurabile distanza, lontana.

Or fo' ritorno a fra Bartolomeo, e per mostrare, che quanto v'ha di buono nelle sue pitture, non lo cavò nè dal Savonarola, nè dall'abjura dello studio del nudo; ma invece dalla meditazione sul vero, e più dei dipinti di Leonardo da Vinci, del cui chiaroscuro s'invaghì forse troppo. — Infatti, quando si analizzano le sue opere anche migliori, si scorge l'artista, il quale senza certe preoccupazioni di misticismo, sen-

za inclinare al tradizionale e alla mite dolcezza dei trecentisti, cerca i grandiosi e larghi effetti, l'ombrare forte e degradato di Leonardo. E ne avrebbe raggiunto il merito, se avesse accoppiato alla perizia del chiaroscuro, maggiore eleganza e correzione nel contorno. Quando poi si guardano le opere sue, per ciò che ha relazione al disegno, si sente il desiderio che egli non avesse sagrificate tutte le sue accademie del nudo sul rogo del Savonarola. Forse avrebbe potuto ritenere meglio a memoria le giuste proporzioni delle figure. Ad esempio, quella del san Marco alla Galleria Pitti, ch'è tanto encomiata, mi pare di lunga mano lontana dalle squisitezze di segno e d'insieme che formavano allora la gloria delle due scuole fiorentina e romana. La testa sarà, come dicono, imponente, ma è ignobile di lineamenti, le pieghe ben gettate sì, ma troppo ampie, la movenza un po' sgangherata e più vicina al secolo licenzioso, che non a quello in cui fu dipinta. — Nè punto mi piace il colorito, tuttochè sia esaltato a cielo da tanti, fino a porlo dappresso a quello de' veneti migliori. È rossastro nei chiari, bituminoso negli scuri, sporco nelle mezze tinte, in una parola, non vero.

I suoi migliori dipinti veggonsi a Lucca. Fra essi primeggia quello di san Romano detto la Madonna della Misericordia, ove vedesi la Vergine che accoglie sotto del manto, tenuto aperto da due angeli, una moltitudine di figure chi ritte e chi a sedere, le quali si affisano nel Cristo librantesi sulle nubi, e nell'atto di parlare a que' devoti. Qui è veramente dove fra Bartolomeo spiega tutta la sua potenza; imperocchè il disegno è bastevolmente corretto, e, più ch'egli non soglia fare, elegante, lo affaldare de' panni è condotto con sobria castigatezza, l'espressione de' volti soave, calda, vivissima.

Più tardi, quando vide in Roma le terribili pitture di Michelangelo, e i marmi antichi, e il suo amico Raffaello avviato a più grandiosa maniera, fra Bartolomeo guastò la propria

volendo anch'egli lanciarsi a quello stile gigantesco, a cui non avea preparate nè le forze, nè l'indole. Il padre Marchese nelle testè ricordate Vite degli artisti Domenicani, dice con l'abituale sua assennatezza, che negli ultimi dipinti del Frate, condotti sotto questa nuova influenza delle cose di Roma, la franchezza e la speditezza di mano degenera in crudezza di linee e di tinte, non si eleva, specialmente nelle figure virili, fino al bello ideale, nelle proporzioni sembra tal fiata crescere fino all'esagerazione, ritrae alquanto dello statuino nella forma, come nelle movenze delle sue figure.

E in effetto queste opere sue ultime manifestansi a gran pezza inferiori alle sue prime; ma neppur esse confermano la troppo ripetuta sentenza de' suoi biografi, che in molte parti della pittura regga al paragone dello stesso Raffaello. Dicesi che Pietro da Cortona pigliasse come opera di questo Apelle italiano il san Marco sopracitato; quando pur fosse vero, che prova ciò? Niente altro se non che il Cortonese, uomo d'ingegno sì, ma imbarocchito dalla educazione e dai tempi, avea gli occhi troppo grossi per poter discernere quelle finezze che distinguono il Sanzio da tutt' i suoi coevi. Fu anche detto dal Vasari e da' suoi ripetitori, che fra Bartolomeo apprese a Raffaello il colorito, senza avvertire che l'Urbinate quando venne in Firenze avrebbe potuto insegnarlo al Frate, perchè avea già dipinto il fresco di s. Severo a Perugia e la Madonna di Monte Luce, ora al Museo Vaticano, opere che per vigoroso e armonico tingere, ben valgono tutt' i lavori del Frate; i quali io non dico già sieno male coloriti (sebbene quell'infuocato e rossastro delle sue carni non possa dirsi nè verità, nè bellezza); ma non di certo meglio di quanto sapessero fare in Firenze ottant'anni più tardi il Cigoli, il Ligozzi e l'Allori (ne' ritratti soli però). Questi ebbero pasta veramente veneziana, ma non l'ebbe già fra Bartolomeo, per quanto studiasse Giorgione, come asseriscono.

Viene attribuita a questo monaco la invenzione del fantoccio snodato per le drapperie, ora detto, con franciosato vocabolo, *manichino*, e si move il turibolo per così utile scoperta. — Io dissi e dirò sempre che sarebbe stato assai meglio non si fosse inventato mai. Lo prova il ragionamento, lo confermano i fatti. — Il manichino, sia esso di legno o di ferri snodati, imbottiti di borra assestata a forme umane, non può imprimere alle pieghe quella naturalezza che le fa apparire indossate da uomo vivo. Le toghe, le maniche d'un farsetto, le stesse giubbe che portiamo noi moderni, non possono adattarsi su quel fantoccio come lo possono sui nostri corpi pieghevoli ed in continuo moto. Spesso quelle pieghe, quantunque vere sieno, si presentano così poco verosimili allo stesso pittore da cui son disposte, ch' è mestieri egli le acconci colle dita. Non è bisogno dire come questi sforzi a conseguire la verosimiglianza, non possano riuscire a nulla di buono, chè lo apparecchiato, così nelle opere d'arte che in quelle della natura, è sempre nemico della spontaneità. E in effetto, come neppur pensare che sul fantoccio possano rinvenirsi pieghe simili alle portate? Queste hanno la forma loro dal movimento degli arti, e da quel continuo vagliarsi della persona che produce lo abbassamento delle rigonfie e sostenute, e collo squassare del passo le adatta alle membra, le stringe alle giunture. Sul fantoccio invece tutti questi effetti spariscono, imperocchè sotto le falde e i seni si mantiene, a così dire, l'aria, a sollevare ciò che dovrebbe essere depresso; poi mancano que' pronti andari che vengono da pronti agitamenti del corpo; e di tal guisa la verità stessa diventa inverosimile, il che è quanto dire *falsa* rispetto ai diritti e ai doveri dell'arte. Se il fantoccio può essere a qualche cosa giovevole, lo può solo per disporvi su stoffe che si abbiano a rappresentare con paziente esattezza nei loro particolari, ma pel giro dei panni, che soglionsi chiamare di *partito*, non serve, anzi nuoce.

Sicchè dunque questa vantata invenzione di fra Bartolomeo, non valse se non a dare all'arte un aiuto che le divenne pernicioso, e a giovare ai mediocri, i quali sudando faticosamente dinanzi a drapperie acconciate su quel goffo pupazzo, son posti in grado di fare un panno, falso nel getto, quanto vero nei particolari ; e lo aiutare a'mediocri, è, a parer mio, maggior danno, che non condurre nell'errore i valenti.

A venire poi nel più intero convincimento, che questo fantoccio diventò meno vantaggio che pericolo, basta il considerare, come i più razionali e giusti panneggiamenti ce li dessero i trecentisti tutti e il Masaccio, i quali il detto fantoccio non conoscevano, e che di certo appresero a farli sì belli, studiando in prima a pezzi le pieghe ; poi col ragionamento e colla fantasia erudita da lungo esercizio, disponendole in quell'affaldarsi sì largo e sì semplice, che ora s' imita talvolta, ma non si giunse ancora ad emulare con originalità non balzana.

Ma lasciamo questo funesto argomento del manichino, da cui vennero all' arte ben altre offese che non sieno quelle sopra notate, e sereniamo il discorso con quanto ha di più sereno e di più grande la pittura italiana, il sommo Urbinate, dal quale trarrò il soggetto delle due Lezioni venture.

BIBLIOGRAFIA.

Rispetto alla *Vita di Leonardo* è da vedersi quella che ne scrisse il Vasari (V. l'edizione del Le Monnier, vol. VII).

Bossi. — *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci — libri quattro.* — (Un volume in foglio. Milano, 1810).

Amoretti. — *Memorie di Leonardo da Vinci.* — Un volume in 4.to. (Milano, 1804. Vi è unito il trattato di pittura).

Da Vinci Leonardo. — *Trattato della pittura nuovamente dato in luce colla vita dello stesso autore scritta da Raf-*

faello Dufresne. — (Parigi, 1651, in foglio). (*NB.* È però da preferirsi l'edizione seguente).

Da Vinci Leonardo. — *Trattato della pittura tratto da un Codice della Biblioteca Vaticana, pubblicato da Guglielmo Manzi.* (Roma, 1817, in 4.to).

J. B. Venturi. — *Essai sur les ouvrages phisico-mathématiques de Léonard de Vinci, avec des fragments de ses manuscrits* etc. — (Un volume. Parigi, 1797).

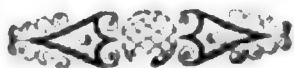
Vallardi. — *Note illustrative ai disegni di Leonardo da Vinci, incisi sugli originali da Carlo Giuseppe Gerli* ecc. — (Un volume in foglio con tavole. Milano, 1830).

Deleluze. — *Saggio intorno a Leonardo da Vinci, tradotto dal francese con note ecc.* — (Siena, 1814. *NB.* Le note sono pregevole lavoro dei signori Carlo Milanesi e Carlo Pini di Siena).

Fumagalli. — *Scuola di Leonardo da Vinci in Lombardia.* — (Milano 1811).

Bisi. — *Pinacoteca del Palazzo Reale delle scienze e delle arti di Milano.* — (Milano, 1812, in foglio con tavole).

P. Vinc. Marchese. — *Vita di fra Bartolomeo.* — (Nel principio del volume secondo delle memorie dei più insigni pittori, scultori ed architetti domenicani. — (Firenze, 1846, in 8.vo).



VENTESIMATERZA LEZIONE

[illegible]

nato nel 1483, morto nel 1520

La potenza de' grandi ingegni (chi potrebbe [illegible]dubio?) è necessaria a [illegible] ad un'arte in qualsiasi epoca [illegible]; ma è pure necessaria una [illegible]tanze sociali [illegible] meglio aiutino quell'avviamento [illegible] un dato ordine [illegible] fatti ad esse strettamente [illegible] senza cui i grandi [illegible] sarebbero fenomeni morali [illegible], privi di efficacia [illegible] e pegli avvenire. La [illegible] intima del genio non consiste già nel portare idee [illegible] entro al[illegible] civili, ma nello [illegible] quello che [illegible] e formarne il rappre[illegible] Per certo Raffaello [illegible] l'arte [illegible]; ma senza [illegible] a sprolzare lo slancio della sua mente, egli forse non sarebbe uscito mai dalla [illegible] nel quattrocento [illegible] maestri [illegible] letterati e cortigiani, mecenati e popolo [illegible] imperioso [illegible] di vedersi [illegible] grandiose [illegible] e di statue magnifiche, perchè [illegible] trovasse un terreno ove svolgere il suo vasto intelletto.

Ben è vero che il sentimento dell'arte non era sì pure [illegible] nel secolo precedente, perchè [illegible]

VENTESIMATERZA LEZIONE.

Raffaello

nato nel 1483, *morto nel* 1520.

La potenza de' grandi ingegni (chi potrebbe moverne dubbio?) è necessaria a dar nuovo avviamento ad un' arte in qualsiasi epoca dell' umanità; ma è pure necessario che circostanze sociali preparino, o meglio aiutino quell' avviamento con un dato ordine d' idee e di fatti ad esse strettamente legato; senza cui i grandi ingegni sarebbero fenomeni morali isolati, privi di efficacia e pei presenti e pegli avvenire. La forza intima del genio non consiste già nel portare idee impreparate entro al consorzio civile, ma nello indovinare invece quelle che segretamente lo reggono, e farsene il rappresentatore. Per certo Raffaello possedeva le doti più eminenti a formare l' artista sommo; ma senza Roma e Firenze disposte a sopralzare il lancio della sua mente, egli forse non sarebbe uscito mai dalle timide castigatezze del quattrocento. Era mestieri che letterati e cortigiani, mecenati e popolo sentissero imperioso bisogno morale di vedersi accerchiati da pitture grandiose, da architetture e da statue magnifiche, perchè il giovanetto d' Urbino trovasse un terreno ove svolgere il suo vasto intelletto.

Ben è vero che il sentimento dell' arte non era sì puro come nel secolo precedente, perchè i Comuni non più serban-

do le antiche franchigie, difettavano de'mezzi necessarii ad allogare grandiose opere ad onoranza e a stimolo delle virtù cittadine; perchè la fede religiosa, se viva ancora nel popolo, corrompevasi nei magnati per la somma delle colpe impunite all' ombra di cortigianesche assise, nei dotti per le idee pagane venute collo studio de' classici greci e latini, più fradici d'epicureismo. Ben è vero che alla brutale avidità del sangue, si congiunse allora l'arte del nuocere ingegnosamente; che il Machiavello ridusse a precetto le perfidie più nere, giustificandole col fine; che dalle cattedre si predicò lo assassinio, già nelle corti ridotto ad arte squisita di regno; che il tradimento crebbe infamia ai delitti. Ben è vero che allora l' impero delle grazie e degli amori fu contaminato da colpe orribili a raccontarsi, e Lucrezia Borgia, Bianca Cappello, Eleonora di Toledo, diventarono segno o fomite a cupe tragedie; che la superstizione or confuse or distrusse le idee di pietà e di morale, armandosi quando di tormenti per istrappare assurde confessioni, quando di mannaie e di forche per uccidere chi credeva diversamente; quando di magici esorcismi e di matte stregonerie, per dar ragione de' fenomeni incomprensibili. Ben è vero in fine, che tutta quell' epoca è uno strano mescolamento di paganesimo e d' impeti devoti, di santimonia e di empietà, di grossolani sensualismi e di meditazioni ascetiche, di rettitudine e di scelleraggini.

Ma è vero pur anche, che il secolo mirava ad emanciparsi dalla ristretta cerchia dell'anteriore; si voltava alla scoperta, e giustificava il detto dell' insigne Genovese alla regina di Spagna — *Il mondo conosciuto è troppo piccolo*. Forse in nessun altro periodo dell' umanità erasi dilatata cotanto la sfera delle idee concernenti il mondo esteriore; in nessun altro posta in giro tanta copia e varietà ed importanza di trovati e di cognizioni. È allora che furono assegnate le leggi al sistema dell' universo, allora che fu rivelata la vita intima del

sangue scorrente per le vene; allora che si perfezionò l' analisi matematica; allora che giganteggiò l' opinione crescendo la potenza della stampa, sino a quel momento bambinella ed inefficace, ed essa spianò la via a Lutero, preluse alla guerra de' trent' anni, disserrò le porte all' inquieta curiosità, incitata dalle pendenze del secolo a spigliarsi, ora per saggie, ora per dissennate cagioni, dagli ordini antichi.

Ed è allora eziandio che non Accademie, pedanti o Giornalisti, si faceano giudici esclusivi delle opere d' arte, ma il popolo, il popolo che per tutta Italia bramava e voleva edificii e dipinti magnificamente belli, e sentiva dentro dell' anima un vivo bisogno che la vista, e il pensiero gli fossero consolati dai prodotti più eccelsi dell' arte. Nè i principi e i grandi guardavano allora all'artista, come molti di essi ora fanno, con indifferenza, cioè, con tedio, con patrocinio sbadato, quasi fosse egli un abile artigiano che, compiuta l' opera, non altro compenso deve aspettarsi che la mercede pattuita pel suo lavoro. Si, l' artista di que' tempi, se facea talvolta anticamera alle udienze de' grandi, più spesso vedeva i grandi penetrare umilmente nel suo studio, ad incuorarlo di viva attenzione, a crescerne l' importanza sociale, dimostrando dalle cure ad esso prodigate, come egli dovesse da tutti venire considerato gloria della nazione, diletto ed insegnamento del popolo, ministro del pensiero religioso e civile, non come a' dì nostri, operaio nella ignobil vigna dell' obolo, o ignobilmente condannato a perpetuare i lineamenti di chi perpetua ne' consorzii civili la razza dorata uscita dall' abaco e vestita di volgari egoismi.

Allorchè si raffrontano le relazioni che tenea l' artista del secolo decimosesto, coi Pontefici e cogli altri sovrani, a quelle che di rado incontra l' odierno cogli scarsi mecenati del giorno, si scorge di balzo com' egli dovesse allora sentire alzata la propria dignità, e tutto quindi adoperarsi a mante-

nerla elevata, conducendo opere degne che non la sminuissero mai.

Giulio II, Leone X, Clemente VII, non sono certo senza peccato verso l'Italia; ma questo almeno non ebbero di abbiettare col mecenatismo, compratore e disprezzatore ad un tempo, le arti e gli artisti. Roma allora, fatta centro di tutta la cultura della penisola, a que' di cultissima, vedea i suoi pontefici trattare pittori, scultori, architetti, quasi fossero amici domestici, e più, decoro della reggia. Si trattenevano a lungo nelle loro officine, li affratellavano coi poeti e coi dotti, li incuoravano, guiderdonandoli di onori e di lodi sincere, quando gli uni e le altre aveano meritato da senno; bramavano che le opere loro fossero vedute ed ammirate dal popolo, non in quelle pubbliche mostre che inventammo noi moderni a misera confusione d'idee, e ad inetto stimolo d'infiacchite curiosità, ma invece entro ai luoghi che da quelle opere riceveano significanza e decoro, ed erano ad esse teatro acconciamente preparato.

Raffaello colora i miracoli del Vaticano, e il pontefice cerca d'imparentarlo con uno de' suoi cardinali, proponendogli a moglie la nipote di quello. Il grand'uomo muore sul fiore dell'età e della gloria, e lo stesso pontefice ne piange come di pubblico lutto la perdita. Michelangelo, anima fiera di nobile independenza, si sdegna d'aspettare nelle anticamere pontificie, e fugge indispettito da Roma, ma il sacro principe non isdegna adoperare ogni via, sino la preghiera, purchè l'insigne intelletto torni ad illustrare la sua corte.

E quello che faceano i Papi, usavano pure gli altri sovrani d'Italia e di Europa. Carlo V, altero con tutti, sgrida gli striscianti cortigiani se non rispettano il suo Tiziano. L'imperatore Massimiliano obbliga uno de' suoi baroni a tener la scala al Durero perchè non scivoli. I duchi d'Urbino offrono ospitalità agli artisti migliori, onorandoli quasi

primo decoro dei gentili lor crocchi, e vivendo familiarmente da pari a pari con essi. Perfino i tiranni più insofferenti e insoffribili, sofferivano i motti e i capricci degli artisti, sicchè è bello leggere in quella matta vita di Benvenuto Cellini, come rintuzzasse costui impunemente gli spropositi che in arte gli andava ciarlando rimessamente il Medici, a proposito del suo Perseo.

Queste accoglienze festose, queste familiarità non simulatrici e non dissimulate da parte de' principi verso gli artisti, portavano gli ultimi ad elevare meglio lo ingegno, il popolo a venerarlo. Il contrario avviene adesso : le arti non più vita alle moltitudini, non più vivo pensiero della reggia, son fatte privilegio di ricchi e saputi, e l'artista non curante e non curato, manca di significazione sociale, perchè l' opere di lui appena si guardano come suppellettile decorativa. Gli onori che un dì prodigavansi a chi alzò i monumenti famosi da cui viene ancora tanta luce all' Italia, ora si riserbano a cantanti, a ballerine. A pro' di costoro si getta l'oro che niegasi all'industria e sino all'agricoltura; e mentre quelli ci lasciarono chiese, palazzi, sale municipali, statue, dipinti, di bellezza maschia e non superata, costoro, fatti Mide dalla laringe o dal piede, ripagano le mal guadagnate ricchezze o con gli svenevoli gorgheggi che nell'aria si sperdono senza muovere un battito generoso nel cuore, o coi salti e la ridda frenetica, delizia di frolle generazioni, solletico ad occhi ed orecchi chiusi alle voci più generose e più sante.

Se Raffaello, invece che operare nell' età del fiero Giulio II, e del fastoso Leone X, fosse cresciuto a'dì nostri, come neppur pensare che avesse potuto svolgere la sconfinata potenza del suo intelletto ? E l' avesse pure dimostra ; l' avesse messa tutta quanta dinanzi alla nazione, l' avrebbe mai questa levato al seggio su cui ora sprezzatamente si sdraiano tenori e soprani? — Non aspettiamo la risposta da società evi-

rate fra i morbidi tintinni del canto teatrale, impensierite od allegre, a seconda che vibra sonora o si fa rauca di una prima donna la voce, e parliamo, che n' è tempo, a disteso di questo Urbinate, le cui opere immortali compensano (almeno nelle poche anime del presente sdegnose) le mortifere fiacchezze dell' età nostra.

Raffaello è tale un miracolo d' artista che per dirne degnamente, converrebbe consecrare a lui non una, ma tutte le lezioni di un corso estetico, e commentare ammirando le opere, come nel medio evo Firenze volea commentato il divino poema dell' Allighieri, come la Germania or commenta ed illustra le tragedie di Schiller.

Ma quando pure ciò far si potesse, a che condurrebbe la critica dinanzi ai voli arditi del genio? — A che guiderebbe il freddo esame, dinanzi alle sublimi elevatezze di una fantasia che cammina sicura da sola, e dietro sè non lascia altre tracce se non quelle d' una luce abbarbagliante che toglie agli occhi dell' uomo comune di scorgere netto il sentiero? No, il genio sfugge alla penna scrutatrice del critico, come l' anima al coltello dell' anatomico, come il palpito della vita al crogiuolo del chimico.

Ma se l' analisi non serve a cogliere il volo dell' aquila che travalica l' Alpe, l' analisi può per altro portare giovamento, se si confina al tentativo di rintracciare le prime vie seguite da quell' ala robusta; l' analisi può trovare, se non il dono privilegiato di Dio, che si personifica qual angelo sotto il nome di *Genio*, le norme almeno educative che lo formarono; e questo è già vantaggio grandissimo, perchè Raffaello, al pari di Dante e di Omero, prova ad evidenza che inefficace è l' educazione, se la fiamma dell' ingegno non sia potentissima, e questa precipitar nello errore, se l' educazione non la sorregge durante il primo cammino.

Nel discorso ch' io terrovvi dunque oggi di Raffaello, io

mirerò, non tanto a mostrarvi, o Giovani, la prodigiosa operosità sua in così breve corso di vita, quanto il sistema di educazione che valse a formarlo, e quel molto ch'egli seppe apprendere, fatto per essa vigoroso, dai predecessori, dagli emuli, e più di tutto dall' insigne ed unico suo maestro, la natura imparata a leggere colle norme della scienza geometrica, considerata come interprete di elevate idee, come rappresentatrice dell' invisibile vita dell' anima.

Esposto succintamente il mio pensiero e i fatti che lo guidarono, verrò (audace impresa invero!) a ragionarvi analiticamente di molte fra le composizioni del Sanzio, richiamandovele alla memoria. E tenterò farvi conoscere gl' ingegnosi magisteri a mezzo de' quali egli raggiungeva il più bel modo di comporre e d' esprimere che sia stato mai. Forse m' avverrà talvolta di notare in lui qualche colpa, ma questa, anzichè servirvi di scusa ad errore consimile, dovrà incitarvi a schivarlo ; nè mai scemare in voi l' alta ammirazione a quell' immortale ; imperocchè le colpe di lui sono come le macchiuzze del sole, non giungono, cioè, ad affievolirne nè il calore, nè la luce.

Fra le infinite falsità che ci dissero i biografi di Raffaello, una fra le più notevoli è quella sicuramente di aver affermato artista da poco quel primo che gli die' l' istruzione, il quale fu appunto il padre di lui Giovanni Santi. No, questo Giovanni fu un quattrocentista di considerevole merito, castigato bastevolmente nella forma, savio nel drappeggiare, giudizioso nel chiaroscuro, armonico nel colore. Laonde il garzoncello d'Urbino, imparando da lui, ebbe fin dal principio massime corrette, le quali dovettero ben presto avviarlo ad amare il puro, il semplice, l' elegante, il grazioso.

Non sentendosi però Giovanni tutta l' attitudine a vigoreggiare quanto bisognava il precoce volo di questo ingegno gagliardo, lo acconciò con Pietro da Perugia, pittore insigne.

e senza dubbio il più valoroso insegnante che allora fosse in Italia, giacchè a lui debbonsi gli artisti più corretti che vanti l'Umbria e Firenze nel cinquecento. Posto sotto un tal uomo, operatore allora di vastissime opere, ma tutte d'una maniera, il giovane Raffaello contrasse, insieme ad un segno dotto ed elegante, anche un certo chè di convenzionale negli attacchi delle mani al carpo, nel girar delle pieghe, nelle acconciature delle teste. Tanto egli inclinava in què primi anni ad imitare con timida diligenza le cose del Perugino, che alcuni fra i dipinti suoi condotti in quella età giovanile, lasciano in gran dubbio i conoscitori se sieno di Pietro o di lui.

A questa maniera tutta peruginesca Raffaello stette ligio fino al 1504, e la chiuse con due lavori di quell'anno, egregi per severa castigatezza di linee e per calore d'affetto nei volti, ma non per originalità. Son essi il Cristo in croce della galleria *Fesch*, ora presso il Principe di Canino, e lo Sposalizio della Vergine, adesso nella Pinacoteca di Milano, dipinti così improntati de' modi peruginesche, da parerne quasi copie.

Vedendo il vigoroso ingegno del Sanzio cotanto ne' suoi primi anni servile al fare del suo maestro, viene quindi al pensiero che tutta l'educazione dal Perugino data ai suoi allievi consistesse nello offrir loro ad esemplare solamente le opere proprie. E di vero, quando si pone mente ai mezzi che eranvi o poteanvi essere allora per educare gli artisti, si viene nell'opinione che i modelli primi del Sanzio, fossero appunto i disegni del maestro e le sue dipinture. Ma quelle medesime secchezze peruginesche che molti chiamano infantili, gli servirono ad apprendere i modi di rappresentare la natura con esattezza, se così posso dire, geometrica; e simile studio lo condusse, come bene osserva il Mengs, ad una grande giustezza d'occhio, la quale in appresso divenne fondamento del suo sicuro operare. — Felici tempi d'innocenza per l'arte! in cui era dato impodestarsi di lei per la via razionale dei soli prin-

cipii suoi, le forme geometriche; nè v'erano allora incisioni di que' nasi ed occhi convenzionali, che insegnano a storpiare il dettaglio e a fraintendere il modo di collegarlo all' insieme. Non v'erano allora le plastiche cavate dai marmi antichi dei tempi di decadenza, come sono quelle dell'Apollo, del Laocoonte, dell' Ercole, che insegnassero la convenzione prima del vero in quell' arte che dovrebbe prefiggersi a solo scopo la giusta interpretazione di questo vero. Non erano in uso que' lunghi e destreggiati artificii della matita, che sciupano in misere abilità di meccanismi, un tempo prezioso, che importerebbe invece fosse consecrato all' intelligenza dell' insieme, all'andamento prospettico delle parti, alle norme del chiaroscuro, alle precise combinazioni della forma, le quali solo s' imparano da un diligente esercizio sulle figure geometriche le quali (ed è osservazione del Mengs, non mia) *instruiscono a disegnare accuratamente qualunque cosa, e a concepire esattamente tutte le proporzioni.*

Allora ogni giovinetto cominciava dalla geometria, poi apprendeva prospettiva, indi copiava dai disegni de' buoni maestri, poi dalle opere del proprio insegnante per inviscerarsi nelle maniere pratiche del dipingere, poi guardava al vero e non altro che al vero, ritraendolo non molto maggiore della dimensione che gli appariva sul taglio del cono visuale corrispondente alla distanza dell' occhio alla carta, e non mai in quelle gigantesche dimensioni in cui noi moderni crediamo di comparire colossi di scienza e di far l' arte *grande.* Singolare fraintendimento invero! di pretendere che più s' impari nell' arte, quanto più si studia dal naturale in ampie proporzioni; quasi che fosse possibile imparare qualche cosa colla perpetua riproduzione d' un errore; quasi che fosse possibile, falsando le leggi cardinali di prospettiva, cogliere giusto l' insieme, quasi che con sei o sette punti di vista che bisogna cangiare nel cavare dal vero in grandezza del vero,

fosse possibile delineare esatte le apparenze di questo vero. Singolare frantendimento ripeto, da cui si tennero costantemente lontani que' sommi che veneriamo, spesso senza intenderli, e per imitare, calunniamo.

Perchè credete voi, o Giovani, che a tanti e tanti riesca così penoso formarsi un segno netto, economico, pronto a cogliere qualunque forma? Perchè mal si avvezzarono a leggere in quella forma colle ragioni della prospettiva; perchè, sin l' empirica che viene dalla pratica, perdettero colla dannosa abitudine di ritrarre dal vero in grande, usando artificiosi meccanismi di tratteggiamento, e senza avere a norma quelle basi geometriche che additano esse sole le vie di esprimere bene tutte le linee e tutte le forme più varie, composte da infinite figure geometriche frammiste fra loro. Seguite dunque la strada dai maggiori percorsa, e come Raffaello cavate dal vero in piccolo, poi da quei disegni traete al par di lui, se vi piace, colossi: e colossi caverete di certo, anche se dipingeste figure d' un palmo. Perchè la Dio mercè, l' arte non immestierita dall' ignoranza, la non si misura a metro come la terra degli argini, ma sì invece, diventano metro ad essa la scienza dell' insieme, la ragione dei piani, il sentimento della vita morale, trasfuso fin dall'ultima punta d'un dito. Ed è più grande, anche in fatto di fisiche proporzioni, l' Ezechielo del Sanzio, ch' è alto quaranta centimetri, che non i giganteschi Ercoli Farnesi vestiti da apostoli, che il Benvenuti faticosamente coloriva sotto la volta della Cappella medicea a Firenze.

Molti credettero ed affermarono che Raffaello, studiata l' opera propria nello insieme e nelle sue parti, la conducesse tenendo sempre il modello dinanzi sino all'ultima pennellata, come molti fanno adesso. Al contrario; il modello gli serviva ad appurare le idee concepite dall' anima, gli serviva a rischiarare i pochi dubbii della sua gigantesca memoria, ma non gli guidava servilmente il pennello mai, nè lo condu-

ceva a ritrarre i minuti accidenti della verità, che a tanti paiono bellezza, e sono invece impaccio a manifestare il soffio e, per così dire, il respiro del naturale. La grande potenza del Sanzio fu invece quella di aggiungere al vero il sentimento che dal modello posto in azione non può cavarsi. E questo sentimento egli poi traeva dalla bene educata reminiscenza, e dalle osservazioni da lui portate di continuo sull'uomo, nei momenti ch' è dall' affetto agitato.

Se tutta questa stupenda forza, dirò così, di assimilazione e di ricordanza; se questo continuo meditare sulla verità per indovinarne, più ancora che la forma, la vita; se questo ripensare il pensiero dell' uomo per trasfonderlo con evidenza efficace sopra un dipinto, possono essere significati da quella tanto abusata parola *Ideale*, chi è che non debba venerare ed invidiare l' ideale dell' unico artista?

Raffaello, per esempio, deve inventare la sua famosa Madonna detta *del Pesce*, che ora trovasi all' *Escoriale*, che fa egli? Acconcia nello studio suo tre modelli veri nelle movenze che gli pareano più accomodate al soggetto; le ritrae esattamente in piccolo, le lumeggia di biacca colle più raccertate norme del chiaroscuro. Poi, affinchè ogni figura abbia nello insieme l' impronta viva del vero, graticola quel disegnino, lo trasporta in grande, annobilendo coll' animo nobilissimo quanto poteva esservi di volgare o di troppo terreno, ommettendo con accorto intelletto gli accidenti, onde, la forma, anzichè casualmente vera, si mostri scientificamente verosimile. Così ne fa uscire quella splendida gemma che il mondo invidia alla Spagna, lasciando in Firenze il disegnino prezioso (1), ad attestare agli artisti il modo di condurre la verità perchè sia *rappresentatrice dell' idea*, e questa invece non soffochi

(1) Vedesi ora nella insigne raccolta de' disegni originali della Galleria degli Uffizi.

sotto il peso inerte della minuta e servile imitazione dell'accidente.

Ma per tornare ai primi anni di Raffaello ch'io quasi dimenticava per mostrarvi i modi seguiti da quel sommo nella sua età virile, egli è da credere che quando non ebbe più a guida il Perugino, perchè questi venne chiamato dal Pontefice a Roma, s' avvedesse che quell'essergli stato di continuo aiuto nei freschi di Perugia gl'imbrigliasse il cammino, mantenendolo in una maniera pura sì, ma convenzionale. All'ingegno pronto, agile, vivacissimo di Raffaello, dovea non poco dispiacere quel vedersi costretto a ripetere lo stesso girare di panni, e quei seni costantemente contraffatti nel modo medesimo, e quelle mani a larga ulna, col dito mignolo archeggiato a certa curva più artificiosa che vera, e quelle teste soavissime, eleganti, devote, sì, ma sempre d'un egual tipo, per cui vedutene tre o quattro, si sono viste tutte.

A chi avea, come Raffaello, la potenza di scorgere nel naturale quella varietà di forme, di tipi, di sentimenti, che vale a manifestare ogn' idea dello spirito, il sistema del Perugino dovea parere troppo angusto, ed ingenerare nell' animo il desiderio di camminarne un altro più largo, dirittamente avviato al grande scopo dell' arte. È fama, confermata, o forse generata dalle parole del Vasari, che la prima opera a cui desse mano senza aversi il maestro a consiglio, fossero alcune fra le storie del Duomo di Siena allogate al Pinturicchio. Ma ho già dimostrato a pag. 587 quanti argomenti vi sieno a tenere poco credibile tale asserto del Vasari, nè ho qui bisogno di maggiori parole a confutarlo.

Non è dunque nei freschi di Siena che possiamo ammirare i primi indizii dell' allargato stile di Raffaello, sibbene in Firenze ove pare si recasse nel 1504. Colà un gran fresco ci rimane, scoperto nel 1845, sopra un insudiciato e negletto muro dell' antico convento delle Monache di s. Onofrio. Fi-

gura l'ultima Cena di Cristo quando Gesù dice agli Apostoli *Io vi dico che uno di voi mi tradirà* (1). La composizione che a molti ancor teneri dell'aggruppare teatrale potrebbe parere simmetrica troppo, od aridamente povera, racchiude invece la più savia e profonda osservazione del vero. Essa è ciò che veramente doveva essere: un placido conversare di santi uomini, ad un convegno ch'era simbolo della comunione de' cristiani, e dove quindi non doveano mostrarsi quei varii aggruppamenti i quali possono venire acconci ad un'azione agitata. In essa si vede chiaro che l'artista ad altro non mirò se non a manifestare quei primi effetti di sorpresa e di sdegno che negli Apostoli erano suscitati dalle dolorose parole del Cristo. Laonde tutti i movimenti loro si rimangono come sospesi, e il guardare de' più fra essi si dirizza ad indovinare la causa dell'amara profezia. Con fina avvedutezza, figlia senza dubbio

(1) Allorchè fu scoperto questo fresco molti scritti uscirono in luce, alcuni intesi a mostrarne autore l'Urbinate immortale, e questi si fondavano sulla maniera simile alla ancora semiperuginesca ch'egli avea nel 1505 segnato nell'opera, e sul nome che, sebbene corroso, appariva abbreviato sulla ... del s. Tommaso. Altri ciò negarono, appoggiandosi e sul silenzio del Vasari e su documenti che pareano provare ben anteriore al Sanzio il pennello da cui fu colorito l' insigne fresco. Questi l'attribuirono chi al Perugino, chi al Pinturicchio, chi fino anche (fatto incredibile!) a Neri di Bicci, pittore di qualche merito, fiorito sul mezzo del secolo XV, ma lontano dallo stile di Raffaello, quanto il sole dalle tenebre. — La quistione rimase, si potrebbe dire, insoluta; ma solo per quelli che cinguettano d'arte senza averne le necessarie cognizioni. Minardi, Cornelius, e quanti altri artisti valenti impratichiti per lunghi studii su Raffaello, osservarono con diligenza il prezioso dipinto, non ebbero per certo bisogno del nome che vi sta sopra in cifre per accertarsi ch'esso non poteva essere se non fatica di quel sommo, e lasciarono che certi letterati si scalmanassero a portare in campo vecchi *Richordi*, per provare che un pittore di maniera secca, e quasi ancora giottesca, era in grado di fare opera ch' essi medesimi confessavano degna solo del Sanzio!! — Veggansi su tale quistione, in ispecialità, i seguenti opuscoli — SELVATICO. *Sopra il fresco di Raffaello nell'ex Convento delle Monache di Fuligno a Firenze.* Firenze 1845. = GALGANI GARGANETTI. *Sull'ultima Cena di Cristo ecc. attribuita a Raffaello.* Firenze. 1846. = *Sul Cenacolo del già Convento di sant'Onofrio. Confutazione di* T. MASI *allo scritto del sig. G. Garganetti.*

di lunghe meditazioni sul vero, si piacque Raffaello mostrare agitati da forti affetti quelli che più stanno vicini al Divino Maestro, anzichè gli altri i quali siedono dall'una parte e dall'altra, in fondo alla tavola. Perchè appunto ove la mensa è numerosa, non v'è parola, per quanto importante sia, che possa tosto venire udita da tutti quelli che siedono a desco, specialmente se lontani dal dicitore. Nessuno però qui s'alza dalla seggiola per ascoltare o piuttosto per giovare all'effetto dell'opera colla linea piramidale: nessuno s'atteggia in movenze buone solo a produrre contrasti convenzionali.

Ma dove in questo conservatissimo fresco, l'altezza del concetto parmi si manifesti grandissima, è principalmente nelle due figure di Cristo e di Giuda; il primo rivelante dal volto divino la calma e la serena pace del Dio che santificò la legge dell'amore; l'altro chiudente nel torbido occhio e nella bocca ferocemente mossa a disprezzo, un non so che di ferino che mette quasi paura: e v'è poi bene espressa la vergogna del traditore, che ricordevole della propria colpa, allorchè si avvede anche di lontana allusione ad essa, è a mal suo grado forzato di voltare altrove la faccia, timoroso che i circostanti indovinino la tacita confessione del peccato nel suo smarrimento. Sin le mani, l'una rabbiosamente stringendo il prezzo infame del delitto, l'altra posando quasi convulsa sulla tavola, dicono l'agitazione che dentro lo cruccia.

Che se vogliamo fermarci alla parte tecnica di questo dipinto, eminenti se ne scorgono i pregi, e grandissimo l'avanzamento sopra i modi perugineschi. Il colore succoso ed intonato, non manifesta nulla di quel tratteggiato ch'è sempre nei freschi del Perugino. E invece apparisce largo e disteso a gran piani, come quelli del Ghirlandaio e di Fra Bartolomeo; e già annuncia la maniera più modellata che Raffaello portò nella disputa del Sacramento. Vi si scorge quella stessa finita franchezza di toccare i capelli, quell'arte squisita di contor-

nare con una neutra scura le masse, senza urtare in durezze. Ben gettate, secondo ragione e maravigliosamente dipinte sono le drapperie; tenute anch' esse più larghe e più secondo verità girate, che non le perugginesche. Non v' hanno poi parole che bastino a lodare l'aria delle teste e le estremità. Queste, nobilissime, simpatiche, quasi vive; quelle, tracciate con una squisitezza di segno che Raffaello non seppe più trovare nelle opere posteriori. I piedi in particolare mostransi delineati con una correzione che solo Fidia arrivò.

Considerando questo fresco insigne, corre subito all'animo la dimanda come Raffaello, uscito appena dalla scuola del Perugino, potesse con tanta perfezione condurlo?

Quando però si guarda attentamente tutta quest' opera, si vede chiaro ch' egli s'era dato a studiare altre maniere più varie, più libere e più intese a dar le apparenze del naturale. Si scorge, per esempio, che dal Ghirlandajo andava imparando l'arte di far il ritratto delle cose con quella scienza di contorno nella quale il fiorentino teme pochi rivali: che sulle opere del Vinci aveva appreso migliore artificio di gruppi, che da qualche antico bassorilievo un girar più largo di panni, e da tutti questi, una più scientifica abilità a rendere il bello della natura.

Codesta disposizione a cavare dai predecessori e dai contemporanei il meglio, per formarsi una maniera più eletta ad interpretare gli effetti del naturale, Raffaello la dimostra anche nei preziosi disegni di lui che qui ne circondano. Imperciocchè questi, che faceano quasi tutti parte di un Albo, son per lo più ricordi cavati dalle migliori figure del Ghirlandajo, del Signorelli, del Mantegna, del Pinturicchio.

Tanti studii pazienti e mai non forvianti dal buon sentiero, poichè l' arte allora camminava su vie più castigate, doveano rinvigorirgli l' ala a robusto volo, e fargli guadagnare quella *seconda maniera*, ch' è, a parer mio, la preferibile alle

altre sue. In questa condusse la parte superiore del fresco di s. Severo a Perugia che fu poi compito dal Perugino, e il Cristo al Sepolcro della galleria Borghese, una delle più toccanti e più ben disegnate fra le sue dipinture. Il disegno del nudo nel Cristo mostra forse ancora qualche indizio dello stile dotto, ma un po'aspro dell'antica scuola; nell'andamento però di tutta la composizione, nelle attitudini delle due persone che sostengono il corpo del Salvatore, havvi un sentimento di verità e di nobiltà, fino allora sconosciuto. Colui che monta a ritroso gli scalini del sepolcro, esprime egregiamente il dolore morale e lo sforzo fisico: poco può esservi di più nobile della movenza di quel giovane che sopporta la parte inferiore del morto Gesù: nulla di più commovente dell'angoscia da cui son crucciate la Vergine e le SS. donne quivi presenti.

Sono di questo medesimo tempo e la Madonna detta la Giardiniera, ora ornamento della Galleria del Louvre, e l'Assunta di Monte Luce al Vaticano, e lo Spasimo di Messina, ora a Madrid: quadro di cui a noi Italiani non è dato ammirare che la espressiva composizione nell' intaglio che ne cavò il Toschi.

Cresciuto in fama Raffaello, fu chiamato a Roma dal Papa Giulio II per ornare di grandiosi freschi le Camere Vaticane, e colà dipinse, in prima, la sala detta della *Segnatura*, ove colorò i migliori concepimenti che mai uscissero dal suo intelletto, e li dipinse con una castigatezza congiunta a grandiosità, di cui non avea dato ancora saggio l' arte dei predecessori. Queste insigni composizioni che suggellano la seconda maniera di Raffaello, e ne formano il vertice, ricevettero dall' uso nomi particolari: quindi la riunione de' più eminenti Teologi fu detta *Disputa del Sacramento;* quella dei Filosofi *Scuola di Atene;* l' altra dei Poeti, *il Parnaso;* l' ultima de'Leggisti sacri e profani, *la Giurisprudenza.*

Io non mi occuperò ad analizzare di queste opere im-

mortali il procedimento, nè a notare le grandi bellezze che lor meritarono il plauso di tutta la terra, perchè volumi e volumi queste bellezze narrarono; e le incisioni moltiplicate se i pregi della forma, non quanto converrebbe, riproducono, ci danno almeno quelle del concetto, sicchè se io ne parlassi ora dovrei ripetere il già detto da valenti scrittori. A me basta notare, a proposito di questi famosi dipinti, un fatto che mi pare degno di seria meditazione, perchè serve a provare che anche i grandi ingegni mal sanno rimanere colonna al vero ed al bello quando la moda pone sul piedestallo altra sorte d' idoli. Raffaello, scorgendo come il pubblico e tutta la varia legione cortigianesca da cui era circondato il Pontefice, s'accendesse di fervido entusiasmo dinanzi al risentito e fiero stile di cui Michelangelo avea improntato i freschi della Sistina, stimò, sgraziatamente, che per mantenere la fama a cui era salito, per guadagnare una popolarità incontestata, per continuare nelle grazie del munifico Pontefice, non vi fosse che un modo, procedere cioè anch'egli sulla terribile maniera del suo grand'emulo. Per ciò, non più facendo assegnamento su quella grazia elegante e casta, colla quale sapeva rappresentare quant'eravi di più delicato e di più soave nella verità, allargò il pennello sapiente (o a mio avviso lo immiserì) non già imitando a capello, ma arieggiando i coraggiosi ardimenti del Buonarroti.

Eccolo quindi nell' Isaia di sant' Agostino, nell' Eliodoro, nell' incendio di Borgo, in quella tanto lodata e sì poco lodevole battaglia di Costantino, e finalmente nella Trasfigurazione, sì a torto esaltata come il suo capo lavoro, correre sulle traccie del rivale, e a quella gonfiezza di muscoli, a quel macchinoso di forme, a quell' intero di drapperie, sagrificare il suo puro disegno e le delicate transizioni del suo fine pennello. In due parti però rimase superiore al Buonarroti anche in questa sua *terza maniera*, e fu, nell'aria delle teste, sempre nobile,

varia, espressiva, e nel colore vigoroso, intonato, pari ai migliori veneti in certe opere.

Ma neppur questi pregi rimasero in molte fra le ultime sue produzioni, perchè costretto, a cagione delle numerose commissioni, a farne solo i cartoni, affidandone agli allievi la esecuzione in dipinto ; costoro, invescati quasi tutti nelle massime di Michelangelo, colorarono i sublimi concepimenti del maestro colle esagerazioni venute in moda, e con quelle tinte fosche e nerastre che scemano pregio a tutta la così detta scuola romana. Valga a prova la citata battaglia di Costantino che inventata dal Sanzio, sofferì però la grave sventura di venir dipinta dal pesante pennello di Giulio Romano, il quale, non contento di coprirla delle opache sue tinte, guastò le figure anche più lodevoli, con un segno ammanierato e contorto.

Questi pochi cenni sulle cause che produssero e svilupparono le tre maniere seguite da Raffaello nelle sue opere, se valgono da un lato a far dimostro come negl' ingegni colossali, lo studio possa condurre ad altissimo vertice, e l' imitazione dell' altrui far da quello discendere, provano dall' altro che Raffaello in tutti gli stadi della breve sua vita si mantenne sempre l'artista il quale, se in ogni singolo ramo dell'arte non raggiunse la perfetta bellezza, nel cumulo delle doti convenienti al grande pittore, tutti superò di lunga mano, nè fu ancora raggiunto per quanti sforzi fossero tentati ad analizzarne e a ricopiarne le opere.

Tutto questo riuscirò a dimostrarvi meglio se vorrete porgere cortese attenzione all'esame ch'ora intraprendo dei suoi pregi e de' suoi difetti, cominciando dal *Disegno*. — In questa parte comparisce, ne'primi suoi anni, seccamente servile alla maniera del Perugino, ma non diede mai in quell'eccesso di grazia che imprime spesso all'opere di Pietro un carattere leziosamente smorfioso. Più tardi rallargò il segno, lo attinse con più d'attenzione dal naturale, componendolo di rette

e di squadrature che addolciva con piccole curve benissimo interposte. Nei nudi non giunse però mai alla severa perfezione di Fidia. Sicchè non v' ha figura nuda di lui che regga al confronto dei torsi del Teseo e dell' Ilisso del Partenone.

Men bello, perchè meno severo, è il disegno dell'ultima sua epoca. Persuaso che la grande, la preferibile maniera, quella fosse di Michelangelo, sforzò l'anatomia, senza mostrarsene sempre profondo conoscitore, diè nel rotondo, nel gonfio, ino nell'esagerato, e perdette quello squadrare sapiente che elle prime sue opere piace tanto, e piace perchè giova ad imrimere ne' concetti come nelle forme, la casta semplicità del ero avvivata dal sentimento.

Nelle mani e nei piedi pochi il pareggiano, nè già per caigatezza di forme ma per espressione, trovando sempre la ovenza più adatta al sentimento e all'azione ch'egli vuol rapesentare. Havvi un difetto però, nè lieve, nelle mani di Raflo, da cui non vanno scevere se non alcune fra le dipinture la sua seconda maniera. Gli attacchi dell'ulna al radio sono ppo sentiti, lasciano, senza buona ragione, spiccare troppo testa dell'osso radiale. Ciò dà alla mano un non so che di ante, al braccio sgarbatezza; nè si conforma alle norme uni della natura, la quale raramente foggia di simil guisa ttaccature, specialmente negli esseri delicati e gentili.

Sia perchè Raffaello nella sua età migliore avesse molto liati i bassirilievi dell' Arco di Tito, come pretende Mengs, gevoli per la varietà di proporzioni nelle figure e per la enza, sia perchè questa bella varietà di proporzioni impae dal costante e ben confrontato studio del naturale, il che bra più giusto; certo è che in così difficile parte del disegno da nessuno fu superato. Egli fece talvolta figu proporzione di sei teste soltanto, e paiono sì belle, elte come se fossero di otto.

Altra qualità insigne nella matita di Raffaello, è quella

sicurezza quasi indifettibile di cogliere giusto lo insieme delle figure, di dare in ciascuna d'esse esatta ragione dell' attitudine e del moto : sicchè s' indovina quasi sempre ciò ch'ella faceva prima, e quello che farà dopo l'azione rappresentata. Questa qualità vale molto meglio, al debole parer mio, di quella scienza anatomica che i pappagalli del Vasari dicono gli mancasse. E, dato pure ch'egli fosse inferiore in tal parte a Michelangelo, che importerebbe? È ella la scienza anatomica che dà alle figure la vita, il moto, il respiro? è ella la scienza anatomica che giova a cogliere quelle attitudini istantanee le quali ci trasportano nel dilicato regno dei sentimenti? La scienza anatomica, necessaria all'artista per rendere la forma perfettamente consona all' idea, non è che un mezzo a conseguire quella giustezza di rappresentazione, senza cui i concetti anche più elevati non possono avere efficacia ; ma se ella diventa fine, affoga l' idea sotto il pedantesco apparato della scienza, e sparisce dai dipinti quel che di vivo, di naturale, di spontaneo nelle attitudini ch' è, per quanto a me pare, un de' massimi pregi di Raffaello. Ma dove tanta scienza egli apprese? Non di certo dal Perugino, che pochi e semplici moti del corpo umano seppe effigiare. Non dalle cose del Ghirlandajo, che di attitudini varie e giuste non è sempre gran maestro; non dal Frate, povero anzi che altro nel variare le movenze. Io credo che il primo a dargli sentore della nobile via fosse Leonardo, il quale nell'opere proprie manifesta di aver a lungo e profondamente studiata la scienza di queste movenze. Ma Leonardo all' ingegno vastissimo del Sanzio non poteva essere che scintilla, giacchè la fiamma era dentro di lui.

Visto nelle opere del Vinci in qual modo si dovesse porre allo studio del naturale, corse a quel gran libro, in cui ogni scienza s'apprende, e s'accorse che quando esso venisse colto dalla matita a giusta distanza dall'occhio e nel suo insieme prospettico, le cause e le espressioni del moto potevano dal-

l'arte venire rappresentate egualmente bene che dalla natura; e imparò a ritrarre il vero, precisamente all'inversa di quel che ora facciano quasi tutti gli artisti. — Egli cominciò dall'insieme sapendo che in esso solo sta il moto, la vita, la parola, se così posso dire, d'ogni figura; poi raccertato colle ragioni geometriche e prospettiche codesto insieme, passava al dettaglio, e lo ritraeva minuto o no, a seconda del punto di distanza da cui dovevano guardarsi le opere. Ancora la ragione, la logica, la prospettiva fatte guida della sua mente e della sua mano. — Noi invece, brava gente, nata nel secolo dei lumi, impolpettati di teorie nebulose, con tanto subisso di pretese regole, con tanto beffarda superbia di vanterie, che facciamo noi brava gente? Noi dottoroni, cominciamo a dirittura dal dettaglio, e aggregando a centelli minuzie sopra minuzie, componiamo un così detto insieme, il quale non essendo preso alla distanza prospettica e foggiato con un solo e fisso punto di vista, è materialmente fuori d'insieme; la qual cosa si può dimostrare coll'evidenza del due e due fan quattro. — Da ciò che n'esce? inevitabile conseguenza: che quasi tutte le opere moderne raffazzonate di questa guisa, abbiano giusti e belli anche alcuni dettagli, ma errato l'insieme, od almeno, cosa morta, mentre quelle di Raffaello hanno talvolta dettagli che potrebbero essere meglio fatti, ma insieme giustissimo, e quindi raccostantesi alla fervida vita del vero.

Sì, o Giovani, quello che manca all'arte moderna, è la scienza dell'insieme (salvo eccezioni non numerose che ci provano un confortevole progredire nell'arte). Essa manca codesta scienza nelle singole figure, nella disposizione e postura dei gruppi, nelle masse del chiaroscuro, nella degradazione prospettica del colore; manca in ogni parte, perchè in nessuna è studiata. Da ciò quindi quel freddo, quel morto, quel pedantesco ch'è difetto dei più fra'moderni dipinti, in cui non mai traspare quel tanto di vivo, d'agile, di spontaneo che trapela sem-

pre dalle opere del cinquecento anche non lodevolissime, e brilla poi di luce serena in quelle di Raffaello.

Questa scienza dell' insieme, affinata dal sentimento di grazia che gli era sì connaturato, guidava l' alto ingegno di lui anche nella scelta delle drapperie. Studiate queste sul vero come faceva di tutto il resto, non andava ad acconciare i panni sul *manichino*, ma li gettava sull'uomo in quel modo ch'era più adatto alla ragione del muoversi d'ogni figura. Poi nel ritrarre quei partiti non ricercava l'accidente ingegnoso, i begli effetti di una ammaccatura, ma afferrava la massa, salvo poi a studiarne col ragionamento i dettagli di maniera, da rendere ben contrastate fra loro le parti minute colle grandiose. Cura particolare dava ai riposi, giacchè l'uomo grande ben conosceva, come dai bene assestati riposi d' una drapperia ne venga più spiccata la maestà, se così posso dir delle masse, e si possa dar ragione sicura del peso dei panni e del loro spezzarsi nelle falde longitudinali. Mirando sempre a volere che i panneggiamenti vestissero il nudo senza occultarlo o fasciarlo, poneva attenzione particolare affinchè le pieghe trasversali girassero secondo lo scortare delle parti. Sicchè egli non cadeva mai in quei farfalloni, ch'ora vediamo sì di frequente, di dar alle falde di un abito curva inversa da quella ch' è determinata prospetticamente dall'arto che la sostiene. Laonde se l'antibraccio, ad esempio, si presentava di scorto dinanzi all'osservatore, le pieghe poste su quello secondavano le curve di tale scorto. — Era pure attentissimo a non rompere mai con profondi solchi la drapperia ove dovea vestire una larga parte di nudo, giacchè sapeva come un solco profondo sopra un corpo sferico lascia credere all'occhio che quel corpo sia come rotto, e non consentaneo quindi alle norme del vero.

Con queste avvertenze, rafforzate da un intelletto il quale cercava col ragionamento le cause del verosimile, anche dove il vero non poteva essergli modello, riuscì a foggiare

sempre corretti, nobili, grandiosamente veri i panneggiamenti e a non meritare in tal parte che una sola censura; di poca rilevanza invero, quando pur giusta, ma ch' io voglio dirvi, non foss'altro per tenervi in guardia a fine di non meritarla ancor voi. Egli è talvolta abbondoso troppo nei getti delle toghe e dei manti, a talchè si potrebbe dir con giustezza, si valga di più panno di quel che non abbisogni, e abusi tanto di strascichi, da rendere difficile il passo a quelle sue figure se dovessero moversi. Non è per altro da credere che non avesse la sua buona ragione di far così. Egli trascorreva volentieri ad abbondare nelle falde delle vesti, giacchè trovava in questa medesima abbondanza un mezzo di dare più armonica forma alla composizione e di meglio legarne le parti: quindi più facilmente rinveniva con questo artificio il modo di unire i gruppi, di rompere le linee se di soverchio diritte, di togliere ad esse i paralellismi sempre odiosi, di contrastare a giuste distanze le masse. Avrebbe però fatto meglio a valersi di più verosimile ripiego, onde conseguire tali fini; e l'avrebbe facilmente trovato nella natura, la quale ov' è gente ragunata, si compone sempre di bel modo, senza bisogno di un monte di panni per catenare le linee e far massa.

Ma ove Raffaello toccò nel disegno un apice nè superato mai dagli emuli, nè raggiunto dai susseguenti artisti, fu nelle teste, quasi tutte perfettissime di forma, insigni pel tipo ben adatto ai caratteri differenti, egregie per varietà, ricche di vita e, se così posso dir, di parola.

Mengs che trovava difettoso lo stile di Raffaello perchè non sapea vedervi la bellezza ideale degli antichi, ma solo quella, per lui di second'ordine, della natura, convenne però che nelle teste de' filosofi e degli Apostoli il Sanzio fu insuperabile. Lo accusa nonostante di non aver saputo raggiungere il sublime nei volti divini, ed il grazioso in quelli delle donne. Ma quando il troppo sottile critico scriveva così avventate sen-

tenze, bisogna credere o fosse morto in lui il sentimento, od ottenebrata la vista, imperciocchè non so qual aria più divina di volto si possa desiderare di quella che ci vien rivelata dalla testa di Gesù Cristo nella Disputa del Sacramento, nella Trasfigurazione, nel fresco di san Severo a Perugia! Nè so chi abbia, al pari del Sanzio, raggiunta tanta sovrumana modestià di lineamenti e d'affetti nelle teste delle Madonne, quasi tutte spiranti un candore, una grazia sì pudibonda, da trasfondere nell'anima venerazione amorosa, spigliata da ogni sensualismo. E v'è nulla di più sublime che la testa del Bambino nella tavola di san Sisto a Dresda, e quella della Vergine detta del Cardellino a Firenze? — Che se parliamo poi delle teste delle sue donne umane, chi valse a rappresentarle più graziose, più avvenenti, più simpatiche in fine? chi assestarne le acconciature con più d'eleganza? Si guardino, a mo' d'esempio, quelle sue carezzevoli testine delle piangenti nella Deposizione di Galleria Borghese, si guardino quell'altre nell' incontro di Giacobbe e Rebecca, e le mezze figure a chiaroscuro della Carità, della Fede, della Speranza nelle Camere Vaticane, e le deliziose che seppe, con tanta leggiadria di composizione, interporre ai gravi poeti del suo Parnaso. Poi mi si dica chi meglio di lui indovinasse la gentilezza femminile e sapesse vestirla di quel non so che di affabile che infonde gioia?

Eppure tutta questa inarrivabile bellezza di teste, l'*anticomano* Mengs non seppe vedere, ed intestardito com'era, ogni perfezione dovesse ne' marmi antichi trovarsi, e da quelli ritrarsi, pronunciò (eresia che non ha nome) non essere i Cristi di Raffaello *che un uomo, se si paragonino al Giove e all' Apollo*, essere i *suoi Padri Eterni senza maestà*, le sue Madonne (sentite questa) espressive sì, *ma inferiori in bellezza alla figlia di Niobe ;* modeste sì, ma *senza giusta rispondenza di parti ;* perchè non aveano, *come le teste delle Veneri e delle Palladi antiche, il naso quadrato e le guancie della stes-*

sa forma. Simili stravaganze fuor della carreggiata, ben manifestano che allorquando si pone il bello dell'arte fuori dai confini del vero, anche le menti acute perdono il senso comune.

Questa si è giusta censura fatta dal Mengs a Raffaello, d'essere stato, cioè, poco felice nel disegno de'putti, che spesso foggia quasi fossero uomini di piccola statura, senza saper dar loro le forme proprie all' infanzia e alla prima adolescenza. E in effetto i putti, specialmente nudi, sono la parte men bella dei dipinti del Sanzio. Dissi men bella, perchè sarebbe ingiustizia dirla senza pregi notevoli, specialmente per tutto quello che riguarda le movenze, assestate sempre secondo il carattere puerile, e ricche d' ingenua grazia. I suoi bambini in grembo alla Vergine non avranno forse sempre le forme pienotte del vero, ma ci si mostrano in pose tanto gentili e composte, da invitarci ad irresistibile plauso.

Tutto questo rispetto alla bellezza e al carattere delle sue teste; che se le vogliamo considerare relativamente alla scienza con cui furono disegnate e girate, l'ammirazione ci crescerà a mille doppi. Nessuno meglio del Sanzio seppe attaccare il collo alle spalle, nessuno meglio girare la faccia secondo gli effetti del vero e le ragioni prospettiche dello scorto; nessuno intendere meglio quel netto atteggiarsi di piani, senza cui è impossibile conseguire giusti effetti di chiaroscuro. Laonde quasi tutte paiono desunte da una pianta geometrica, e si ben girate secondo le norme prospettiche della luce, che le si potrebbero modellare. Ed è appunto considerando a questa insigne profondità di scienza manifestata dalle divine teste del Sanzio, che il suo grand'emulo Michelangelo pronunciava quel detto famoso. Essere *Raffaello una prova di quanto possa fare lo studio profondo*. Tanto anche il Buonarroti sapeva che senza lo studio profondo e la scienza che n'è l'effetto, l'arte cammina a caso al paro de' ciechi, e al paro de' ciechi inciampa sovente.

Per non prolungare oggi di troppo la Lezione, rimetto di parlare nella seguente del chiaroscuro, del colorito e della composizione di Raffello.

AVVERTENZA.

Per quanto concerne la Bibliografia di Raffaello, veggasi l' ultima pagina della Lezione susseguente.

VENTESIMAQUINTA LEZIONE.

Del chiaroscuro, del colorito e della composizione di Raffaello.

Il Mengs, che non trovava nelle pitture bellezza se non ci vedeva quel suo favorito ideale, da lui per altro non saputo mai ben definire, disse « che Raffaello intendeva molto » bene dove e come dovesse usarsi il chiaroscuro; ma non ne » possedeva altra parte che quella che spetta all' imitazione, » e niente conosceva l' ideale. » Per me simile censura suona un elogio, imperocchè mi dimostra che Raffaello, innamorato della verità, volea seguirla anche nelle sue norme del chiaroscuro. Infatti, quand' io considero alla scienza profonda colla quale egli distribuisce le masse dei lumi, quelle delle mezze tinte, e le altre dell'ombre, scorgo l'artista che, bene appreso il girar dei corpi ed i loro aggetti, dispone i lumi e gli scuri secondo le leggi della luce naturale, e con questo solo aiuto ottiene il rilievo, e determina spiccatamente le forme che sono infrapposte ai contorni esterni.

Egli anzi sì fattamente mirava a volere che il chiaroscuro gli servisse a far dimostra la postura ed il tondeggiamento dei corpi, che suppose tutte le sue figure come fossero monocromate; e perciò, senza preoccuparsi del colore locale, lumeggiò molto chiare le parti ferzate dal lume, molto oscure inve-

ce le ombrate, valendosi dei riflessi assai parcamente, solo quanto bastasse per ottenere la modellazione dei piani sfuggenti. A tale fine, quando anche doveva usare di panni aventi un colore locale robusto, poneva i lumi chiarissimi, lasciando la forza del tono negli scuri. Laonde vediamo sovente ne' suoi dipinti, drapperie azzurre coi lumi quasi bianchi, ed altre rosse coi lumi gialli. Perciò teneva sempre la maggior massa di luce sulle figure del primo piano, per le quali usava poi di ombre molto robuste che digradava fino ad incontrarsi coi chiari de' secondi piani. Osserva il Mengs, che tale metodo serve a dare maggior rilievo e porta gli oggetti innanzi più che qualunque altro, poichè le parti che stanno sulla prima linea del quadro, sono le più forti, ma che esso è per altro contrario alla verità della natura, giacchè obbliga a tener poco conto de' riflessi. Qui Mengs ha ragione, ma mi pare l'avesse in parte anche il Sanzio, per lo scopo ch'egli prefiggevasi. Suo fine era quello di far primeggiare il disegno, quindi il giusto rilievo de' corpi; per ciò non voleva che le attrattive del colore e le mutabili degradazioni di questo, sturbassero quel mezzo col quale giungeva a dare tanta bellezza e spiccatezza alla forma. — Dissi ch'egli aveva ragione in parte, giacchè sarebbe stato assai meglio che egli si fosse tenuto più ligio alle esigenze del tono e del colore, degradando e l'uno e l'altro secondo verità. Tutto ciò nulla avrebbe nociuto di certo all'effetto della forma, e gliene sarebbe venuta lode maggiore; perchè la verità, maestra prima dell'artista, c'insegna, che per dar esatte le apparenze de' corpi, non basta disporre bene le masse del chiaroscuro, ma bisogna degradare e variare il colore, a seconda del modo col quale i raggi luminosi percuotono i detti corpi, e i corpi riverberano que' raggi.

Non è però da credere che Raffaello trascurasse il colorito. Anzi talvolta vi dava così attenta cura, che riuscì in certi dipinti quasi emulo dello stesso Tiziano. La Madonna di Foli-

gno a Roma, e quella di san Sisto a Dresda, manifestano succo ed intonazione quanto è dato desiderare in un Veneziano. Le carni, in particolare di quest'ultimo dipinto, sono, non soltanto ricche di bel colore, ma variate di lividi, egregiamente interposti alle tinte calde. Che se in parecchi de' suoi quadri ad olio Raffaello mostra toni un po' pesanti, ed ombre opache e quasi nere, non è da accagionarne sempre il suo pennello, ma quello invece dei discepoli, di cui si giovava spesso per far abbozzare le sue tavole. I dipinti specialmente in cui lavorò Giulio Romano, come, per esempio, il san Giambattista e la Madonna dell' Impannata a Firenze e la Trasfigurazione al Vaticano, presentano annerimenti che sono da imputarsi soltanto al Pippi, il quale non poche parti vi condusse. Ma per contrario, qual forza e vivezza di colorito non v'è nella Fornarina agli Ufficii, nella Madonna della Seggiola e sopratutto nel Leone Decimo, ove ogni più minuto effetto del vero è reso da un sapientissimo pennello, che a ciascun dettaglio ponendo somma attenzione, bada a non sagrificare la massa? In questa ultima opera poi, forse più che in altre, è dato ammirare la finita squisitezza con la quale Raffaello conduceva i suoi dipinti. Ciaschedun accessorio (e son tanti!) v'è colà toccato con diligenza maravigliosa, senza che siavi ombra di stento, e con una così sicura osservazione del vero che mette stupore.

Intorno alla maniera tecnica di lui nel dipingere in olio, molte congetture furono avanzate, ma senza che avessero a base l'esperienza, perchè nessuno s'attentò di spelare un quadro di Raffaello per vedere come fosse preparato. Volle fortuna, o piuttosto sventura, che io in Firenze, anni sono, uno ne vedessi che mi diè qualche lume in proposito. Presso un mio amicissimo, eccellente artista ed inviscerato nelle cose del Sanzio, fu portata una Madonnina a mezza figura senza dubbio di Raffaello, tutta scarnata da un barbaro ristauratore, affinchè quel mio amico la racconciasse, se pur era possibile. —

Ecco quello che si vedea dopo lo spietato trattamento, il quale avea fatte sparire tutte le velature. Le guancie e la fronte su cui dovea cadere la maggior luce, scorgeansi dipinte con molta grassezza di colore e benissimo modellate, ma appena tinte d'un color roseo, lontano assai dalle apparenze della carne. Le mezze tinte, invece, e le ombre mostravansi distese più leggermente e d'un colore fra il plombino e l'azzurrognolo. Si avrebbe detto che l'artista si fosse servito di cenere d'oltremare mista a poca terra gialla e lacca. Gli occhi e le interne narici erano scritte con una neutra calda, probabilmente oltremare, lacca e terra gialla di Siena bruciata. Su questa, che era senza dubbio la prima preparazione, è verosimile che Raffaello ritornasse con semplici velature intese a dare la tinta ch'egli desiderava. Ciò può congetturarsi meglio dalle sue cose finite, le quali mostrano ad evidenza esserci gran pasta nelle parti luminose e pochissima nelle ombre. Di tal guisa trovava modo di ottenere gran luce ne' chiari e trasparente finezza nelle ombre, finezza che sarebbe maggiore se avesse curati un po' più i riflessi.

Ove Raffaello merita lode somma anche nel colorito, è nelle sue storie condotte a fresco. Non è da fare le maraviglie se in questa parte riuscisse assai meglio che nell'olio. Egli avea acquistata innanzi tutto gran pratica fin da'primi anni standosi col Perugino ; pratica perfezionata da poi a Firenze, vedendo gli egregi lavori del Ghirlandajo, che nel fresco erasi mostrato superiore a tutti. Egli avea in quell'incontro imparato ad usare i colori di terre, che a fresco danno effetti assai più vivi e più brillanti che non ad olio. Per ultimo nelle dipinture di questa maniera non si giovava, come in quelle ad olio, della mano de' suoi discepoli, la quale, come già dissi, tanto contribuì a rendere nere o grigie le sue tavole. Egli è per tutte queste cagioni, che nelle Camere Vaticane veggonsi parti tanto bene colorite da manifestare chiaramente come Raffaello nel

dipingere a fresco soverchiasse i pittori della scuola romana, ed uguagliasse i migliori delle altre.

La Disputa del Sacramento, e per ricchezza di toni e per varietà di tinte e per forza, armonia e verità, non invidia i più bei freschi del Pordenone, e li sorpassa in condotta tecnica del pennello, finito ad un tempo e libero, abile nella modellazione senza cader mai nello sfumato e nel tondo. Il gruppo ov' è Giulio II, portato in sella gestatoria a spalle d' uomini, nell' Eliodoro, ha un' intonazione sì svariata e robusta da non temere il confronto delle cose più ben colorite de' Veneziani. Il miracolo di Bolsena poi, sembra pennelleggiato dallo stesso Tiziano, tanta n' è la vigoria delle tinte e la scienza degl' industri contrasti tra le fredde e le calde. Per le quali cose è da concludersi, che saviamente opereranno tutti coloro i quali, volendo consecrarsi alla grande arte del fresco, si porranno a studiare molto in questi di Raffaello, giacchè vi apprenderanno, insieme ad un colore giustissimo e benissimo modellato, una mirabile fermezza nella forma.

I magisteri che finora esaminai in Raffaello, li ha forse comuni con altri grandi di quell'età, ma ove a tutti sta sopra e si mostra un gigante di smisurata altezza, è nella *invenzione*, ma più ancora nella *composizione*, parte nella quale è veramente *il maestro di color che sanno.*

Nessuno prima di lui comprese veramente quali essere dovessero gli ufficii della invenzione pittorica, imperciocchè egli la considerò, quale ha da mostrarsi in fatto, la poesia dell' arte, che scelta la prima idea dell' opera, non la perde di vista fino al meno importante degli accessorii. — Laonde adoperò nei lavori suoi tutt' i mezzi affinchè ogni parte servisse a spiegare il soggetto principale, e dichiarasse al riguardante l'assunto, preparandone e disponendone l' intendimento di guisa, che quegli fosse portato, quasi suo malgrado, a commoversi delle espressioni e delle attitudini delle figure principali. Per

ciò nessuno dei personaggi da lui posti nelle sue storie potrebbe servire in un tema di significazione differente. Il pensieroso, l'allegro, il malinconico, il collerico, tutti son messi nell'azione che lor conviene; nè l'evidenza di un dato sentimento è soltanto in ciascheduna figura, ma nel complesso della storia, la quale co' suoi episodii corrisponde ugualmente alla passione del protagonista. Il suo ingegno tragrande spicca poi nella maravigliosa varietà di cui si valse a determinare l'espressione d'un medesimo agitamento morale. Quindi scorgonsi ne' suoi quadri varietà di oggetti senza contraddizione, passioni violente senza che nulla siavi d'affettato o di esagerato. Abile a manifestare la vita dell'anima, sia nel movimento d'un dito, sia nel corrugarsi d'una fronte, egli seppe far cospirare a bellezza ed a verità molte cose che, maneggiate da un uomo comune, si convertirebbero in difetti gravi.

Dice bene a questo proposito il Mengs che, tra un quadro di Raffaello e quello di un altro pittore, passa la stessa differenza d'espressione che tra Alessandro Magno vivo e reale, ed un commediante il quale in un teatro lo rappresentasse: costui potrebbe fare studiatamente tutte le azioni e i movimenti dell' originale, ma non di certo sì naturali come l'eroe che opera per impulso. — Questo fu in effetto uno dei pregi massimi di Raffaello, d' aver saputo trovare giusti i movimenti che l' agitarsi dello spirito produce sul corpo, e d'aver considerato come ogni estremo sia vizioso, e come ogni azione portata all' eccesso, si origini dalla sola dissennatezza. Laonde ne venne, che non curandosi di questa acuta osservazione del grand' uomo, molti pittori de' passati secoli, in luogo di pingerci, come ne aveano l' obbligo, persone sdegnate, ce le figurarono frenetiche, e quando vollero rappresentare la moderazione, caddero nell' apatia e nell' insensibilità.

Raffaello invece, ingegno posato e meditativo, ma ad un tempo pronto ne' sentimenti e abile a mantenere di continuo

in esercizio la sua vigorosa memoria, traeva le espressioni di ogni figura dal vero, o schizzandole in fretta, o più spesso rammentandole colla robusta reminiscenza; quindi le rendea proprie al soggetto suo, animandole colla forza dell' affetto di ch' era suscettivo l' elevato suo spirito, e con quel sicuro concepimento che gli lasciava indovinare l' attitudine d' una persona posta in un' azione determinata. Egli bene avea compreso, come non fosse possibile dipingere in modo conveniente un soggetto, se prima non fosse compiutamente immaginato e veduto dall' intelletto in tutte le sue parti. Chi spera da un embrione di stentata composizione cavare un quadro a furia di copiare minutamente ogni cencio, ogni testa, ogni accessorio dal naturale, farà corpo senza anima, nè produrrà mai negli spettatori la impressione necessaria, sicchè essi sentano affetto ed interesse per l' azione rappresentata; in una parola non raggiungerà lo scopo dell' arte; quello cioè di trasfondere negli altri evidente e compiuta l' idea raccolta nella sua anima. Che Raffaello così la pensasse, ce lo provano, innanzi tutto, i dipinti suoi ne' quali v' ha una spontaneità di vita, che dal modello e dal manichino non si possono cavare; poi ce lo dice egli stesso in due celebri lettere che di lui ci rimasero. In una, diretta a Baldassare Castiglione, gli narra, parlando della Galatea colorita alla Fornesina, *come essendovi carestia e di buoni giudizii e di belle donne, si valesse di certa idea che gli veniva alla mente. Se questa ha in se*, dic' egli, *alcuna eccellenza d' arte io non sò, ben m' affatico d' averla* : ed in altra riportata dal Rehberg : *Per quanto mi sia affaticato di rappresentare la Madonna tale e quale essa è, non mi riuscì mai. Nella scorsa notte però ella era così graziosa di farsi vedere da me da faccia a faccia, che ora spero d' essere così felice da rappresentarla veramente degna di Lei.*

Con ogni scrupolo osservava e tentava estrinsecare deciso il carattere di ciascheduna figura, sicchè sapeva egregia-

mente dare a' virtuosi moderazione, ai filosofi ed agli Apostoli grave pacatezza, alle donne eleganza, ai soldati fierezza di movimenti, e con tali mezzi valeva a dimostrare l' intimo sentire dell' animo corrispondente al soggetto.

Era poi attentissimo Raffaello a non fare mai le azioni terminate, giacchè ben sapeva come queste scemino all' espressione, dall' istante in cui l' osservatore non è in grado di più immaginare sopra un movimento già compiuto, quello che dovesse avvenire da poi. Infatti, ben ragiona Mengs quando dice « una figura la quale getti, prenda o dia una cosa, » farà miglior effetto in pittura d' un'altra, la quale abbia già » dato, preso o gettato la tal cosa, perchè allora l' azione è » già finita, e la figura resta senza occupazione. »

Che se in questa rara potenza dello esprimere e dello immaginare, Raffaello era grande, lo era assai più nell'ordinare e nel comporre lo immaginato. Mentre quasi tutt' i pittori mettono tutta la attenzione loro nel gruppo principale e nella disposizione di ciascheduna figura, secondo certe convenzionali regole dell'arte, egli cominciava dal fissare bene nella mente lo scopo della sua storia, e ogni cosa assestava di guisa che cospirasse a far più evidente l' idea chiusa entro al vasto suo intelletto. Pensava quindi a cadauna figura in particolare, nè veruna disponeane senza prima scrutare bene le ragioni di tutto quello che dovea spiegarvi, ordinando in prima, nella lor positura naturale, i membri che aveano da operare secondo la passione dell'animo, e lasciando più o meno in riposo gli altri, che non doveano prendervi parte.

A compimento di tanta abilità nel comporre, Raffaello possedeva ancora l' avveduta finezza, poco nota ordinariamente ai pittori molto accurati, cioè la facilità e l' apparente negligenza, sì difficile ad acquistarsi, come altresì l' arte di occultare con abilità un arto, una mano, un piede. Nè ciò faceva perchè non sapesse eseguire bene simili cose, ma perchè

bramava evitare quelle forme non gradevoli che ne sarebbero risultate necessariamente, lasciando appariscenti tali parti in una data combinazione.

Nessuno poi valse meglio di lui ad unire insieme le linee, e a produrre con esse armonia ed unità di masse, nessuno lo superò nel disporre con felice annodamento le figure, di modo che, pure formando gruppo, sembrassero unite così dal caso. Con quali industri artificii poi, senza che appariscano tali, non seppe egli turare con una piega, con un accessorio, gl' interstizii fra una figura e l'altra, i quali spesso rompono la massa così de' chiari che degli scuri! Con quale ingegno non seppe, nel bilanciare fra loro i gruppi, procurar loro varietà, tanto nelle linee generali che nelle particolari! Con quanta industria non valse a far campeggiare una figura sull' altra evitando sgradevoli parallelismi di linee, o confusione di gambe e di braccia! In una parola, se alcune delle sue invenzioni, sottoposte ad una severa analisi, non sono forse in grado di rispondere sempre alle austere ricerche della ragione, il suo modo di comporre è insuperabile per eleganza, varietà, naturalezza e catenamento di linee.

Di ciò potremo aver convincente dimostranza sottoponendo ad esame qualcuna delle sue composizioni, così di molte che di poche figure.

Nell' entrare in questo esame, una cosa deve essere in precedenza osservata, quella, cioè, che a sì grande perfezione nel comporre Raffaello non giunse per naturale ingegno soltanto, ma per mezzo di lunghe e pazienti meditazioni; lo che deve servir di sprone a tutt' i giovani bene avviati all' arte, di porsi a studiare le maniere del ben comporre coll' assiduo lavoro dell' intelletto, e non aspettare il meglio dal caso o dagl' impeti d' irrefrenata fantasia. La prova di quanto io dico ce la porgono le composizioni prime di Raffaello, poste a raffronto colle sue ultime.

Nel soggetto, p. e., della Circoncisione di G. C. trattato da lui quando era artista sì, ma sotto l'influenza peruginesca, stanno disposti gruppi e singole figure, colla simmetrica ingenuità del maestro, e quindi le persone accessorie male si catenano all'azione principale, le pose presentano una grazia che pecca di affettazione, i partiti delle pieghe sono pregevoli, ma acconciati troppo e senza naturalezza; gli abiti hanno forme bizzarre, che non arieggiano, nè il vestire de'contemporanei, nè il biblico tradizionale; l'architettura è inventata in modo da separare le varie parti della composizione, anzichè unirle come avrebbe dovuto.

Le stesse simmetrie peruginesche compariscono anche nel Cristo in Croce della Galleria Fesch, ora presso il principe di Canino, tuttochè vi sia più scioltezza di segno e meno affettazione nelle pose, che non nel quadro di cui testè parlai. La Maddalena sul dinanzi ginocchioni, è una delle figure più ben drappeggiate ch' io mi vedessi di lui. V'è un'arte finissima di spezzare le pieghe cadenti con una varietà di fermate, di seni e di riposi, ch' è dato solo ai grandi ingegni far comparire spontanea.

Rallargato lo stile a mezzo della osservazione sui freschi del Ghirlandaio, e sulle tavole di Leonardo, e più che tutto sul vero, Raffaello imparò ad aggruppare meglio le figure, e a trovar l'armonia della linea entro a ciascheduna.

Ne è prova il famoso fresco rappresentante la Trinità di s. Severo di Perugia, opera insigne per sceltezza di teste e grandioso getto di panni. La disposizione è ancora la peruginesca, ma il segno è largo, il chiaroscuro *piazzoso*, le movenze d'una mirabile verità, l'espressione somma. A questo concetto gli fu senza dubbio inspirazione fra Bartolomeo; e ne abbiamo in questa stanza la conferma, poichè se guarderete, o Giovani, al disegno N. 1, della Cornice XXI, vi scorgerete nei Santi seduti sul dinanzi, quasi direi la prima

scintilla delle principali figure che fanno sì bello il fresco di s. Severo.

La grazia di che natura avea fornito il Sanzio, si svolse e crebbe di mano in mano che l' ingegno suo acquistò, collo studio, vigorosa potenza. È allora che incomincia quella sua *seconda maniera*, che di tutte è la più vera, la più viva, la più ricca di bellezze insuperate e forse insuperabili sempre. Ne fu principio il Deposto di Croce in galleria Borghese, vertice, la Disputa del Sacramento nelle Camere Vaticane, il più bel dipinto a mio parere che ci sia rimasto del cinquecento, perchè vi si ammirano in eminente grado i pregi tutti che formano il grande artista. Composizione grave, raccolta, espressiva; teste alle quali manca solo parola, e questa s' indovina sublime scorgendo tanta vita d'affetto sui volti dei più grandi luminari che avesse la Chiesa; chiaroscuro giusto, armonico, a grandi masse; colorito vigoroso, vario, intonato; e disegno poi tanto sceltamente vero, così nelle pieghe che nelle estremità, da mostrare, non solo come egli intendesse da grand' uomo la forma e ne porgesse giustissimi tutti gli effetti, ma sapesse immaginarla conveniente ad ogni figura e la rendesse con difficile facilità.

Entrano nella sua seconda maniera quasi tutte le sue Madonne, soggetto in cui, superando, si potrebbe dire, se stesso, valse a toccare un punto di grazia, di naturalezza e d'idealità insieme, che scoraggia i più ardimentosi.

Quella detta di Foligno, ora al Vaticano, se non ha tali pregi al paro dell' altre sue, si guadagna ammirazione per corretto disegno. E poi, quanta non è la verità e la devota espressione di que' due inginocchiati sul dinanzi del quadro!

La Madonna detta del *Pesce* all' Escuriale, tiensi per una delle più belle del Sanzio, sebbene la movenza della Vergine e quella del Bambino sieno discoste dalla nobiltà ch'è sì famigliare a Raffaello. Ma vive ne sono le teste del Tobia e del

s. Girolamo, e contrastate con bellissimo girare di falde le pieghe.

Nobilissima invece e per concetto e per espressione, è quella chiamata *del Velo* al Louvre; e di vero che può mai vedersi di più affettuoso della Vergine, la quale divotamente sostiene il velo sopra il Bambino dormente un sonno di sublime calma! E nei lineamenti della Madre divina può forse desiderarsi nulla di più avvenente e modesto insieme?

La Madonna detta *la Giardiniera*, pure al Louvre, unisce alla più gentile eleganza nella invenzione, squisitezza somma di gusto nello assestare le linee, per modo che le principali formino, senza affettazione, il gruppo, e non sieno intercise da que' piccoli spazietti vuoti, che nuocono al grandioso e all' effetto.

Gli stessi pregi s' ammirano in una delle Madonne della Tribuna a Firenze, quella chiamata del Cardellino, in cui la gentilezza del contorno non è superata se non dalla gentilezza della composizione, disposta a piramide coi mezzi più ingegnosi e ad un tempo i più, in apparenza, naturali.

Questa tendenza al piramidare Raffaello l'ebbe continuamente nelle sue Sacre Famiglie; laonde piramidalmente foggiò le due del Museo di Napoli, una delle quali è maraviglia di concetto e di espressione. E a piramide dispose pure quella della Seggiola a Pitti, mirabilmente dipinta, ma troppo ligia ai modelli della natura, per non ricordare, piuttosto gli amori della fatal Fornarina, che non gli elevati affetti della Madre del Signore.

Ma ove Raffaello si mostra compositore senza rivali, è nelle vaste istorie condotte nella sua *terza maniera*, più larga e più grandiosa dell' altre, sebbene meno castigata.

Ne sono insigni esempii: la strage degl' Innocenti; il Miracolo della Manna; Cristo che dà le Chiavi a s. Pietro; la Conversione di s. Paolo; la Pesca miracolosa, vero miracolo

di pensiero e di sentimento; il Diluvio universale; s. Paolo che predica nell' Areopago di Atene; la vendita di Giuseppe, e finalmente alcune fra le grandi composizioni delle Camere Vaticane, come l'Incendio di Borgo, la scuola d' Atene, il Parnaso, La scarcerazione di S. Pietro, Atila ritraentesi dalle mura di Roma alle esortazioni di S. Leone.

Amore di verità ci deve però guidare senza titubanza alla osservazione, che non sempre in questi vasti componimenti apparisce in egual modo encomiabile la filosofia e la sobrietà del concetto. Sovente la paura di dare nel freddo sembra preoccupasse il pittore per modo, da condurlo a foggiare le sue figure in movimenti non affatto conformi all' azione che aveano a rappresentare. Per esempio, nel Parnaso tutt' i gruppi mostransi maravigliosamente composti, rispetto a disposizione di linee generali e parziali, ma nol sono del pari in quanto alla significazione del soggetto, il quale manca di unità, e non manifesta l' idea cui doveva mirare. Che cosa rappresenta infatti questo dipinto? Apollo il quale suonando, pur troppo, uno sgarbato violino, deve inspirare a musica ed a poesia le favolose abitatrici del Parnaso e i loro cultori. Ma pel fatto è ella espressa codesta idea? No di certo, imperocchè Apollo si sbraccia a far andare su e giù l' arco per quel suo goffo istromento, ma nessuno abbada al biondo Nume, e tutti fanno conversazione fra loro, come se il dio de' poeti fosse un povero suonatore di violino che andasse strimpellando le sue grame corde su pei crocicchi, a fine di buscarsi qualche centesimo. Sta bene, che essendo il soggetto non altro che un' allegoria dimostrante la fraternità fra le Muse e i vati di primo grido, non abbia a richiedersi la severa unità d' un tema storico; ma non è per altro men vero che mirando questo dipinto a mostrare l' influenza d' Apollo sulla poesia e sulla musica, non sia fallito a Raffaello il concetto estetico, il quale tutto chiudeasi nel manifestare, come gli astanti (fosse-

ro enti allegorici od uomini reali) dovessèro rivolgere l'attenzione verso colui ch' era ad essi inspiratore e sovrano.

Ma pur troppo nell' ultima età sua Raffaello mostravasi di soverchio preoccupato dalla brama di manifestare varietà ed eleganza di movimenti nelle sue figure, e perciò talvolta sagrificava a codesta bellezza tutta esteriore, l'intima che viene dalla convenienza degli atti al soggetto. Sono incontrastabili prove di quanto ora dico, nel medesimo ora rammentato Parnaso, la figura della Saffo che s'acconcia accademicamente sul dinanzi del quadro, quella d' Euterpe vicino ad Apollo, che sostiene la tromba con movenza studiatamente artificiosa, l'altra di Virgilio che s' avanza in passi da ballerino.

E questa brama del movimento acconciato a linee gradevoli, traspare da più altri dipinti dell' Urbinate, lavorati negli ultimi anni della breve sua vita. Nel Giudizio di Salomone, una fra le meglio disegnate sue opere, v' ha il manigoldo che si atteggia a que' contrasti di linee che sono antico retaggio de' mimi e de' coreografi, e per molto tempo lo furono delle scuole del nudo nelle accademie. — Nell' Abramo visitato dagli Angeli v' è per certo evidenza, eleganza, grazia nelle singole figure, ma s' oppone a convenienza e a ragione il vedere tre persone movere le braccia e le mani in que' modi che nel vero accompagnano la parola sempre, il che deve far supporre che tutti e tre parlino ad un tempo, e quindi difficilmente sia dato ad Abramo comprendere il discorso loro. E nella castità di Giuseppe ebreo, nel sagrificio d' Abramo, nell' Angelo che scaccia i Progenitori dal Paradiso, nell' Adamo che riceve il pomo da Eva, quanto accartocciamento di attitudini, forse per seguitare la funesta moda del così detto grandioso, a cui erasi fatto paladino il Buonarroti!

Altre peccatelle son pure da notarsi nelle sue composizioni puramente storiche. Quando si guarda all' incendio di Borgo, alla Vittoria d' Ostia, alla Messa di Bolsena, all' inco-

ronazione di Carlo Magno, si dura fatica a persuadersi d' assistere ad una scena d' incendio, o ad una strage di Saraceni, o alla cerimonia del potente conquistatore che voleva rinnovato in lui l' impero dell' Occidente. Diciamolo franco, in queste si ricche composizioni v' ha un certo non so qual vuoto che porta a pensare la grand' anima di Raffaello non fosse bastevolmente preparata all' alto concetto storico nella sua idea fondamentale. Più che gli anacronismi nell' abbigliamento e l' intrusione di elementi eterogenei, è il difetto di convenienza storica, che colpisce il senso educato.

Piccioli nei, egli è vero, son questi in confronto dei meriti sommi del Sanzio, nè io li noto coll' intendimento di scemar reverenza ad un astro che brilla sempre e grandemente su tutti gli altri; ma li noto perchè voi, o Giovani, facciate ogni possibile onde evitarli, nè cadiate in quel vizio antico in cui pur urtano molti anche oggidì, di credere cioè di avere emulati i sommi, imitando qualcuno de' loro difetti.

Dall' analisi che mi son permesso di stendere sulle principali composizioni di Raffaello, parmi si possa dedurne senza tema d' errare, come egli fosse un grande compositore, ma non sempre un inventore egualmente profondo, giacchè talvolta o frantese il sentimento che dovea esprimersi nella scena principale, o non seppe, quanto conveniva, riprodurre gli effetti del vero acconci a porre in evidenza l' idealità interiore dell' anima; salvo però ne' soggetti religiosi, nei quali (sia perchè trovasse in questi egregiamente tracciato il cammino dai predecessori, sia perchè, anche fra gli errori voluttuosi entro ai quali conduceva la vita, sentisse entro al cuore credente l' ispirazione religiosa) raggiunge altezza in cui non trovò se non un rivale a disputargliene il seggio, vale a dire Francesco Francia.

Nè questo aver franteso talvolta il sentimento ch' è proprio dell' uomo vivente nella società, può essere ascritto a c...

pa dello ingegno di Raffaello che immenso era; ma invece a colpa de' tempi in cui visse, impreparati, o non preparati abbastanza, all' intuizione dell' uomo interiore e delle esterne manifestazioni consentanee al trasmutarsi veloce del pensiero e dell' animo. Nell' età in mezzo a cui visse il Sanzio, se la fede religiosa era universalmente sentita da tutti gli ordini sociali; se facilmente veniva estrinsecata da quegli atti esteriori che valgono a renderne possibile al pittore la rappresentazione, mancavano però in ciascuno di quegli ordini le finezze del senso morale che tanto variamente si svolsero nelle epoche e fra le condizioni politiche ed intellettuali dei secoli susseguenti, e del nostro in particolare.

Sentivansi sì allora, siccome adesso, e gli odii, e le ambizioni, e gli amori, ma uscivano dall' animo energicamente e senza quelle delicate transizioni del sentimento, che danno mille svariate apparenze all' affetto; transizioni le quali, bene espresse che sieno dall' artista, possono offerirgli campo nuovo e vastissimo per toccare quel segno di espressione, a cui i cinquecentisti non poterono giungere, si perchè scarseggiarono ad essi i modelli di questo delicato sentire, sì perchè l' intelletto ed il cuore non aveano educati a coglierlo nel vero, o a ravvisarlo mentalmente.

Quando guardiamo alla letteratura di quell' età, ci accorgiamo subito che le finezze del sentimento le quali si atteggiano in così svariata guisa fra noi moderni, mancavano allora od erano incompiute; e i sentimenti, quando uscivano dall' animo, aveano nelle azioni esterne qualche cosa di rude, di vibrato, di tagliente, che ogni uomo di forbita educazione si vergognerebbe adesso di manifestare. L'amore, p. e., a quei giorni o si palesa coll' ansie ebbrezze del senso, o diventa insigne per feroci delitti, o irrompe in clamorose disperazioni. L' ambizione, o comparisce coll' immodesto esaltamento di se, o si fa scala d' ogni scelleratezza a salire. Mancava allora a

dir breve quella pulitezza del vivere eletto che rattempera adesso il furioso irrompere delle passioni. Era egli un bene od un male? Io non mi fo a deciderlo: accenno solamente un fatto.

A ciò s' aggiunga, che la scarsa filosofia de' tempi non era ancora riuscita ad affinare l' occhio sull' uomo interiore e a scoprirne la rispondenza fra i moti interni e le esterne apparenze. Non era ancor nata quella acuta introspicienza, se così posso dire, fisiologica che indovina da appena discernibili *atti esteriori* lo stato dell' animo e le condizioni abituali dell' uomo. In una parola, l' analisi dell' uomo morale era scienza ignota (1).

Mancata questa fiaccola all' artista, come poteva egli raggiungere l' infinita scala degli umani affetti e rivelarli col *pennello*, per quanto fosse elevato lo ingegno suo? Se Raffaello, coll' anima sua delicata, fosse a' nostri giorni vissuto, nessun dubbio che non avesse saputo manifestare il sentimento

(1) Giova a questo proposito riportare alcune acute riflessioni uscite dalla ente acutissima del Mongeri in un suo scritto inserito nel Giornale il Crepuscolo N. 30, 1852, col titolo: *Del Concetto storico nella pittura* ec.

« *In quei* tempi (egli dice) come sempre avviene, l' arte non procedeva che sulle orme delle lettere, e queste, fatte pagane nella forma non meno che nel fondo, sprizzavano bensì continuati lampi di luce, ma sorvolavano leggiere sulla realtà intima delle cose. La storia, fredda, impassibile, registrava cronologicamente i fatti colla maestà e la severità d' una cariatide collocata a guardia di una sacra fonte, nè penetrava tant' oltre. Qualche cronaca appassionata veniva sollevando qua e lá un lembo del velo che ravvolgeva e *piccole* e segrete azioni, motrici dei grandi casi: ma per lo più in odio i superiori, e l' arte non avrebbe osato di toccarvi. Del resto pochi e vani *li studii* archeologici, dispersi ed infranti tutt' i monumenti e gli avanzi elle età medie che non discendevano in linea di parentela dalle antichità el tempo dei primi Cesari, nessun senso di eclettismo atto a sceverare le lici concessioni artistiche delle epoche d' invasione, e sopratutto nullo affatto quello spirito filosofico, allora circonvoluto nelle spire dell' Aristotelismo, *che ad* ogni piè sospinto s' arresta, esamina, confronta, prova e riprova; somma inattivo quell' aculeo del libero esame, quello spirito d' induzione cui *in quest'* epoca appunto accennavano i lontani sintomi della riforma. »

interno, al pari, e più assai d'artisti or salutati famosi in ciò. Ma fra i costumi, ora feroci, ora sensuali, delle corti Medicee; fra quelle, che fin lo scarmigliato Cellini chiamava *soldatesche maniere;* fra le eleganze di una letteratura che tutta s'improntava di romana magnificenza, non era in grado il Sanzio d'attuare col pennello, nelle rappresentazioni storiche, le squisitezze del sentire di cui il secolo suo difettava.

Noi dunque moderni abbiamo senza dubbio mezzi maggiori per arrivare a tal punto, e dobbiamo quindi adoperare ogni via per raggiungerlo. E questo è il campo in cui l'arte può e potrà mostrarsi da senno originale, viva, efficacissima.

Raffaello seppe egregiamente rappresentare il suo secolo pompeggiantesi di appariscenze esteriori. Egli, anche nelle sue composizioni bibliche, cercò le armonie della forma, i panni bene assestati, le movenze con arte accomodate a dignità. È, in una parola, insigne commento figurato di consorzii civili che scriveano, pensavano, parlavano colle idee di Virgilio, di Aristotele, di M. Tullio.

Io porto quindi opinione che quegli il quale si facesse ad imitare Raffaello adesso, od anche si ponesse a studiarlo, a fine di rappresentare que' soggetti della storia e della famiglia che non fossero colle notate idee inviscerati, arrischierebbe di portare ne' suoi concetti forma a questi non opportuna, e non giungerebbe a commuovere, non arriverebbe al principio fondamentale da noi stabilito in queste Lezioni, cioè, *a rappresentare l'idea coi mezzi del vero che servono a manifestarla.*

Egli è dunque per questo, e per questo solo, che io avviso essere pericoloso lo studio dell'ingegno sommo in un tempo siccome il nostro, in cui l'uomo affinò l'intelligenza, e la condusse a svolgere i più reconditi sentimenti del cuore; e perciò v'è bisogno che l'arte manifesti, più che tutto, tali sentimenti, coi mezzi semplici della natura. Invece credo, che

per conseguire tanto scopo, per riuscire ad imprimere nelle scene della pittura evidenza, carattere ed espressione (le tre qualità che sole valgono a commuovere nei prodotti del pennello), sia utile, come studio preparatorio, quello dei trecentisti e di Giotto in particolare. — Imperciocchè i trecentisti, e capitano d'essi il sommo Fiorentino, seppero indovinare la natura nella sua espressiva semplicità, ed ebbero il coraggio di darcene quel tanto che bastava a manifestare l'idea, omettendo e gli accidenti che da quella avrebbero distratto, e tutto quanto anche poteva legarsi ad un altro sistema di civiltà. Laonde rinvennero l'alta poesia del vero, alla quale non altro manca che una maggiore correzione nella forma. — Prendiamo in fatti una figura di Giotto, e aggiungiamoci mani e piedi meglio disegnati; essa diviene un capo lavoro di espressione. — Prendiamone una di Raffaello, e aggiungiamoci quel non so che di proprio ch'è nello stile d'ogni artista, e ne uscirà facilmente cosa ammanierata, ben lontana dal naturale. — La prova incontestabile di ciò l'abbiamo in tutti quelli che, pigliando ad imitare Raffaello, conservarono il loro stile particolare, come ad esempio, per non dire che de'moderni, il Maratta ed il Camuccini. Fecero essi cose che adesso noi diciamo, a ragione, intinte di esagerazione. E perchè mai ebbero sì funesto risultamento dai loro studii su quel grande? Perchè presero il punto di partenza dallo estremo limite della forma, quando già il Sanzio la avea ridotta ad idealità conforme al suo sentire; quindi per poco che vi ponessero dentro di proprio, doveano cadere nello esagerato, e vi caddero.

Giotto dunque è come la grammatica della verità, che insegna a vederla e a rappresentarla semplice ed avvivata d'affetto; Raffaello n'è, per lo contrario, la retorica che ci mostra belle frasi, armonia di parole, ma non semplicità, nè ingenuità di concetto, e che ci porta, senza volerlo, alla convenzione o all'imitazione.

I fatti comprovano questo mio modo di pensare anche troppo. Sono trecento anni che studiamo Raffaello, trecento anni che si va a Roma a rimpolpettare a spilluzzico le sue mirabili composizioni, stimando di cavarne opere ricche d'originalità; e non ne è ancora uscito un artista veramente originale e commovente. Giotto fu studiato ancora da pochi, eppure que' pochi seppero darci eccellenti saggi di espressione, specialmente ne' soggetti sacri, come, ad esempio, Orsel, Overbeck, Fürich, Steinle.

Affisiamoci dunque in Raffaello per impararvi quella insigne dottrina sua nell'insieme; affisiamoci in lui per conoscere gli artificii industri, eppure sì industremente nascosti, della composizione; ma prendiamo a guida prima coloro che ci diedero il vero nella casta semplicità dell'affetto. Quando poi ci sia riuscito d'imparare da essi quella pensata naturalezza di movenze, quell'economia di segno a rappresentarla, quella vita di sentimenti veri, guardiamo al naturale sempre ed intensamente, perchè l'occhio della filosofia è ora giunto a distinguerlo in tutte le infinite modificazioni dell'affetto, e a farlo guida dell'ideale racchiuso nell'anima dell'artista a cui la natura dev'essere mezzo a rappresentare l'idea, non altrimenti scopo del suo pennello.

Di Raffaello come architetto farò cenno in altra Lezione.

BIBLIOGRAFIA.

A chi volesse registrare anche soltanto le principali opere che furono pubblicate su Raffaello, sarebbe necessario un volume, tanto son numerose. A conoscere però i particolari della sua vita, e quelli che riguardano i suoi lavori capitali, basterà consultare le seguenti.

Vasari. — *Vita di Raffaello da Urbino* (nella più volte citata edizione del Le Monnier, Firenze, 1852, vol. VIII).

Vita inedita di *Raffaello da Urbino, illustrata con note da Angelo Comolli* (Roma, 1790, in 4.to).

C. Fea. — *Notizie intorno Raffaello Sanzio ed alcune di lui opere ec.* (Roma, 1822, in 8.vo).

Pungileoni. — *Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino* — (Urbino, 1829, in 8.vo)..

Quatremere de Quincy. — *Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino, voltata in italiano, corretta, illustrata ed ampliata per cura di Francesco Longhena — adorna di tavole* — (Milano, 1829, in 8.vo).

Passavant. — *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi* (Lipsia, 1829, due vol. in 8.vo con atlante).

C. Losi. *La favola di Psiche disegnata e intagliata a bulino in 32 Tavole* — (Roma, 1774, in fol.).

Constantin. — *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres.* (Firenze, 1840). — È forse quegli che dimostrò meglio di tutti intelligenza artistica nell' esaminare le opere di Raffaello.

R. Mengs. — *Opere: Vol due.* (Bassano, 1783). — Veggasi il capitolo sui *pregi e difetti di Raffaello*, vol. I, p. 146.

VENTESIMASESTA LEZIONE.

Michelangelo,

nato nel 1474, morto nel 1564.

Dinanzi a tanto nome, tutti s' inchinano per ammirarvi il grande scultore, il pittore massimo, l' architetto valente. Ma fu egli invero quel sommo che la stampa da tre secoli vien proclamando? Possiamo noi, allevati nell' epoca della critica scrutatrice, soscrivere agl' incensi della fama tradizionale? Possiamo noi, nel secolo in cui l' analisi ha creato novelle sintesi filosofiche, e quindi novelli criterii del vero e dell' opportuno; nel secolo in cui, ben fissato lo scopo di una disciplina, si cercano i fatti che vi rispondono, non i nomi di coloro che la trattarono, possiamo noi dico, ripetere su Michelangelo le lodi sconfinate dei predecessori, e ripeterle, dove? proprio entro al ricinto ove si vogliono educati al bello, quindi al vero, giovani di agile ingegno, chiamati a trattare l'arte per quelle vie che annobiliscono lo intelletto, e rinfiammano il cuore, non per quell' altre che maravigliando i sensi, offendono la ragione? — Io nol credo; credo invece che debbasi in questo luogo parlare il linguaggio dell' esame severo, che addita il bene dov' è, mette una mano a guisa d' indice per denotare gli eclissi; nè bada a rinomanze ed a glorie solenni, bada solo

all' utile futuro della giovane generazione; e non cura il gridio di coloro, che ripetendo a guisa di stridula pica le voci del più tardo cinquecento, vorrebbero tuffare nell' adorazione dell' opere allora condotte, l' intera generazione de' nostri artisti, sino a farla diventare servile imitatrice di quelle, non scientifica interprete del vero scelto.

Parlando dunque oggi di Michelangelo io non verrò a farvene un di quegli elogi accademici, che annacquando gli antichi, a null' altro servono se non a far prova, che la pazienza del nostro pubblico è ancora tanto contenuta e gentile, da poterla provocare senza pericolo. Io vi dirò di lui ciò che a me pare senza dubbiezze giusto, e terrò di non aver inutilmente parlato se potrò persuadervi ch'egli fu un ingegno d'una vastità sconfinata, ma invaso anche, per quanto a me sembra, dalla sconfinata ambizione di mostrarsi piuttosto straordinario che vero.

La natura avea già incardinato nella mente di Michelangelo l' amore all' eccentrico, prima ancora che l' educazione e le pendenze morali della società a ciò lo portassero. Allogato dal padre nella bottega del Ghirlandajo perchè v' imparasse pittura, vi avea ben presto manifestata una singolare potenza all' apprendere, e una prontezza rara a convertire in uno stile largamente grandioso, quanto gli serviva da esemplare. Il maestro medesimo, maravigliato di così rare doti, volle profittarne, chiamandolo ad aiuto nel trasportare dal disegno nel cartone le composizioni destinate al Coro di santa Maria Novella. Ma il giovanetto, nel faticare a quel lavoro, quasi a dire meccanico, non seppe frenare la innata sua pendenza al macchinoso, e parendogli secche troppo nel contorno quelle si gentili figure del Ghirlandajo, non curando i rimproveri che ne avrebbe guadagnati per la tracotante audacia sua, anzi di questa medesima audacia menando vanto, si die' a rallargare i contorni di alcune, per renderle, al dir suo, più grandio-

se, e fu quello il primo segnale d' un torrente che gonfio, minaccia di rompere le dighe.

Le ruppe infatti quando un illustre esempio venne a crescergli ardimento. E fu quello di Luca Signorelli da Cortona, il quale nel duomo d'Orvieto avea tentata altra via che non la purissima de' suoi coevi. Sperando il Cortonese che dalla più esatta rappresentazione della forma umana, grandissima rinomanza gliene verrebbe, aveá posto nello studio dell' anatomia cura particolare; è venne quindi proclamato il primo disegnatore di corpi nudi che al suo tempo ci fosse. — Invitato intanto ad ornare di vasti freschi la cattedrale d' Orvieto, vi sfoggiò tutta la sua perizia anatomica, dipingendo in un Giudizio finale angeli e demonii con un ardimento di mosse ed un risentito di muscoli, che maravigliò l' età sua, già disamorata della semplice castigatezza de' trecentisti (1). Veduti dal giovane Buonarroti questi freschi, allora saliti in fama universalmente, ci scorse i germi di un' arte nuova, che maneggiata dall'ingegno suo grande, poteva a grande lancio condurre, ed imprimere nei dipinti certo impeto d' energia ch' era rimasto ignoto ai predecessori, i quali, volenti più ch' altro raggiungere le espressioni di pacata amorevolezza, di semplicità santa, di grazia pudibonda, dallo sfarzo di sapienti imitazioni anatomiche e dagl' impeti della forza che ne conseguono, rifuggirono sempre.

Ma ciò che forse influì sulla sua educazione anche più dei nudi del Signorelli, fu lo studio, oserei dire intemperante, da lui portato sui pezzi antichi che nei primi anni di sua giovinezza si andavano dissotterrando per Italia con fervida opera. Molti di questi acquistò Lorenzo de'Medici a gran prezzo, a fine di ornarne il celebre suo giardino a Firenze; e quando li ebbe colà cospicuamente disposti, v' invitò i giova-

(1) Vedi la Lezione XXII di questo volume a pag. 594.

ni artisti a copiarli, additandoli ad essi come il sommo dell' arte greca. Uno dei primi ad esser chiamato a tale esercizio fu Michelangelo che Lorenzo guardava come figliuolo. Laonde ne venne che il nascente ingegno del Buonarroti, si ripetutamente li ritraesse, da finire a renderli cosa propria, e da ampliare di questa guisa la sua connaturata tendenza al fare largo e macchinoso. Siccome poi nessuno di tali marmi, avea la perfezione di quelli scolpiti da Fidia e dalla sua scuola, nessuno anzi potea tenersi originale, ma copia invece, nè sempre felice, di grandi esemplari, così ne venne che non potessero infondere massime di castigatezza a chi si faceva a studiarli; ma sì piuttosto dovessero portare alla esagerazione, e tanto maggiore, quanto più l' indole dello studioso era disposta ad uscire dai limiti del naturale, qual era quella del Buonarroti. Fu in quel giardino e dinanzi a que' marmi, ch'egli imparò a contraffarli di guisa, da indurre anche gl' intelligenti di cose antiche in inganno. Fu là, in quel giardino, che perdette tutte le caste tradizioni de' suoi primi maestri i quattrocentisti; per la qual cosa egli è forse il solo artista fra' suoi coevi che nelle prime opere sue non manifesti ricordanza nessuna di quelle crudette sì ma pur ingenue maniere. Fu là finalmente, in quel giardino, che il pittore si tramutò in scultore, e scultore inteso a dare a'marmi un carattere più largo ancora dell' antico, unendolo ad una considerazione del vero più scientifica di quello che fino allora era stata.

Chiusosi quindi entro agli spedali, si fece a scuojare cadaveri a fine di apprendervi e l' appicco e la forma dei muscoli, stimando che la rappresentazione dell' uomo non potesse reputarsi bella, se non quando mostrasse risentitamente il suo organismo esteriore.

Lo confermò in questo pensiero la pendenza del secolo, già dedito ai sensualismi della forma, più che alla manifestazione dell'affetto. Eccolo quindi procedere innanzi colla mas-

sima indistruttibilmente radicata da poi nelle scuole fiorentine e romane, che solo è grande l'artista il quale ha maggior scienza nel disegno del nudo. Eccolo quindi mescolare lo studio dei cadaveri con quello del torso di Belvedere e dell' Ercole Farnese rinvenuti allora fra le macerie di Roma antica.

Una fra le prime opere di scultura cui desse mano Michelangelo fu il troppo celebre Bacco che or vedesi alla Galleria di Firenze, opera senza dubbio degna di lode perchè l'artista non altro proponendosi che di rappresentare un briaco, e non già un ente divino, il cui ufficio dovea essere quello di proteggere la preziosa ricchezza dei climi meridionali, il vino, ci riuscì con molto valore. Ma toccò l' alta idea cui egli dovea mirare rappresentando un nume? Oh! no di certo. Fece almeno un' opera incensurabile rispetto a correzione? Neppur questo, perchè sebbene nello insieme siavi giustamente espresso quel che di adiposo e di floscio che scorgesi negli uomini dediti al vino, pure in generale i muscoli non sono bene appiccati fra loro, nè ben situati; qualche osso è bistorto, le estremità deboli.

Poco dopo, quando cioè non aveva ancora venticinque anni, Michelangelo condusse il famoso gruppo della Vergine che tiene il Cristo morto sulle ginocchia e che or vedesi nella *basilica* Vaticana. Nulla prova meglio a qual punto fossero rari allora gli egregi lavori di scultura, quanto le lodi e gli slanci d' ammirazione de' contemporanei su questo gruppo di Michelangelo. Non v' ha dubbio che tale opera chiude molti pregi, specialmente considerandola rispetto ai tempi e all'età dell' autore. Ma guardandola isolatamente da questi fatti, colle idee e col gusto presente, dopo cioè che le statue del Partenone e i marmi di Thorwaldsen e di Tenerani, ci manifestarono come debba rappresentarsi l' altezza dell' idea colla maggior nobiltà della forma, ella ci comparisce in molte parti peggio che difettosa, vale a dire ammanierata e contorta, specialmente nella figura della Vergine, ch'è un sacco di mal get-

tati panni, e porta sul volto espressione eccessiva, troppo lontana da quella mansuetudine addolorata, la quale dovea in quel momento improntarsi su'lineamenti della Madre del Redentore. Il corpo del Cristo però è condotto con molto studio ed anche con molto sapere, sebbene nè in quell' atto, nè in quella testa sia manifestato il Divino che moriva come agnello sommesso, nè le ossa sieno tutte a suo luogo, in ispecialità quelle delle clavicole.

Le lodi prodigate dal pubblico a questo gruppo aumentarono in Firenze la rinomanza di Michelangelo. Ben tosto gli amici, ch' egli avea numerosi in detta città, gli fecero sapere che stavasi da' Priori cercando chi fosse in grado di trar partito da un enorme masso di marmo che sciaguratamente erasi confidato all' imperizia di certo Simone da Fiesole, ignorante operaio che avea dovuto, appunto per l' ignoranza sua, rinunciare al progetto di farne un Davidde colossale. Il Gonfaloniere Pietro Soderini andava rintracciando l'uomo abile, il quale valesse a riparar degnamente il danno antico. Egli esitava nella sua scelta fra Leonardo da Vinci ed Andrea Contucci. Michelangelo intanto gli si presenta, e si dichiara sì valente da estrarre dal masso la domandata figura, senza che ci sia bisogno d' un sol pezzo d'aggiunta. L'opera gli viene quindi allogata, e riesce a vincere gli errori prodotti dall' inettitudine di Simone.

La figura indica, appena col mezzo d' un accessorio, la ragione per cui dee chiamarsi Davidde. Così diritta e nuda, così immobile ed inespressiva, la si direbbe uno di quegli studii del nudo che si chiamano comunemente accademie. A compenso però essa presenta parti mirabilmente intese, ed eseguite con rara accuratezza. Chi direbbe che questo temperato lavoro fosse condotto da quella mano medesima che pochi anni dopo dovea produrre quegli strambi delirii delle statue dei sepolcri medicei? Se v' ha difetto in questo Davidde, esso è

nell' insieme sbilanciato alquanto, perchè il torso è stretto agli obbliqui, la testa grossa, il deltoide destro ridondante. Colpa non già venuta da imperizia del disegno, ma dall'uso, allora universale, di trasportare da piccoli modelli sul marmo, senza valersi di modelli plasticati nella grandezza dell' opera, cavandone con giuste triangolazioni le misure. Le triangolazioni praticavansi anche allora, a mezzo del compasso, ma trasportando dal piccolo al grande, e quindi un errore non avvertito nel modellino, diventava grandissimo se ridotto in dimensioni del vero o più.

Questo lavoro destò, allorchè fu visto in pubblico, tale un entusiasmo, che venne paragonato ai colossi di Monte Cavallo. Ma quale distanza fra la nobile e corretta semplicità di questi, e la grandezza non grandiosa del Davidde! E come reggerebbe esso se fosse posto dappresso agli avanzi de'frontespizii del Partenone?

Quando il colosso giunse al sito che ora occupa, Michelangelo v' avea congegnato intorno un' impalcatura volante, a fine di potervi eseguire alcuni ritocchi e qualche colpi di trapano, per aggiungere effetto. Narrasi che il Gonfaloniere Pietro Soderini, uomo di pasta assai grossa, stando a guardare l' artista mentre operava quei ritocchi, censurasse il naso troppo macchinoso. Al quale rimbrotto fingendo di dar approvazione l' astuto scultore, si riempì l' una mano di polvere di marmo, e coll' altra fè le viste di usar la raspa sopra il censurato naso, poi a poco a poco lasciò cader la polvere sul volto del censore, dicendogli, *e che vi pare ora, l' ho accomodato a dovere?* A cui l' altro rispondeva: *abbastanza; or gli avete data la vita.* Non ostante però che i lodatori del Buonarroti molto ridessero alla memoria del buon Soderini per la gherminella che gli avea giuntata l' artista, non è per altro men vero che il povero Gonfaloniere avea piena ragione, giacchè quel naso è gigantesco relativamente alla fisonomia.

Piccolo difetto, e che vorremmo poter trovare soltanto in tutte le altre opere del Bonarroti, ma pur troppo le sculture ch' egli condusse da poi, provano ch' egli l' avea fatta finita colle savie massime de' predecessori suoi, e che l' ardente desiderio d' un'abbagliante originalità lo padroneggiava per guisa, da sagrificare ad essa la correzione.

Infatti quel tanto lodato suo Cristo che vedesi alla chiesa della Minerva a Roma mi pare, e per movenza, e per disegno, e per espressione, una delle più ammanierate sculture ch' ei conducesse. Nessuna fermezza nella posa, nessuna nobiltà nell' atto, nessuna dignità nel volto, pochissima intelligenza nell' appicco de' muscoli, molti de' quali foggiati in modo da non somigliare a nessun carattere del vero, sono colpe irrecusabili di questo così adulato lavoro. Eppure fra tanti e tanti che scrissero su Michelangelo, il solo Milizia ebbe il coraggio di pubblicare le censure giustamente meritate da questa statua. — Egli disse, con quella sua solita irosa sprezzatura; » È egli un Cristo codesto od un manigoldo che impugna fieramente la croce per farne chi sa che? — In questo » lavoro Michelangelo fa pompa sì grande della sua scienza » anatomica che parve aver lavorato unicamente per l' anatomia, e per disgrazia ei non l'ha nè bene intesa, nè bene applicata. Le sue giunture sono poco svelte, le carni piene e » di forme rotonde, i muscoli tutti eguali e nella figura e nella mole, onde resta occultato ogni più bel movimento. Niun » muscolo in riposo, difetto enorme: tendini uguali, contorni » aspramente serpeggianti, onde escono e non trovano strada » per rientrare. Che disegno dunque e quali grazie? »

Ma la grazia non era lo scopo a cui dirizzasse il forte ingegno Michelangelo, sicchè se ne mancò, non è da tenerlo colpevole. Egli volea improntare nelle opere proprie la energia d' una vita vigorosissima, e, se m'è lecito dirlo, pronta, concitata, effervescente. Ma seppe egli poi raggiungere la me-

ta senza travalicarla, e correre nell' esagerato? Non mi pare a dir vero, specialmente quando guardo alla più lodata fra le sue sculture, il Mosè, che or vedesi a s. Pietro in Vincoli e che dovea far parte del non mai compiuto monumento dell'ambizioso Giulio II, al Vaticano. L'artista qui era tenuto a rappresentare il legislatore degli Ebrei nell' atto di ascoltare da Dio quella parola, su cui dovea posare l'ordinamento e la fede di tutto un popolo. Quale mai più alto e sublime soggetto? Ma sotto tanta elevatezza divina, un'altra di terrena forse vi si nascondeva. Il fiero pontefice che avea allogata all'artista tale opera bramava forse che in quell'eletto del Signore, i sudditi leggessero l' indole severa e subita del principe e le imprese audaci di lui, il quale deponendo l'umile veste del Vicario di Cristo, impugnava la spada a combattere i nemici del poter temporale, e volea piuttosto esser tenuto come dominatore, che non amato siccome padre. Infatti, Mosè condottiero d' eserciti e legislatore ad un tempo, serviva mirabilmente di allegorica allusione al pontefice Giulio II, che per la eminenza del grado sentiva il diritto d' imporre la legge a tutta la Cristianità, e che innalzavasi di fatto al di sopra di tutt'i principi del suo tempo, non solo per la incredibile energia e facilità di concepire i progetti più vasti, ma anche per la costanza e la fermezza nello eseguirli.

Considerato sotto tal punto di vista, il Mosè del Buonarroti può anche meritar lode per quel piglio minaccioso che gli balena dal volto, per quel moto energico che pare come diffuso per tutta la persona. Ma come giustificare tanta ignobiltà satirina de' lineamenti, in chi, o sotto aspetto terreno o sotto celeste, dovea manifestare l' idea del comando dignitoso? Come giustificare quell' atto della destra mano, intesa, si debba ad inanellarsi una barba di lunghezza impossibile? Come giustificare la posa insignificante della sinistra? E fatta anche astrazione dalla movenza e dalla espressione, per fermar l' oc-

chio sulla forma esteriore, come perdonare nelle braccia nude que' muscoli esageratissimi che non furono mai in nessun uomo, e quelle mani a bernoccoli, e quell'insieme lunghissimo nella parte superiore? Se vero è che l'arte abbia da rendere l'opera propria, manifestazione d'un'idea vera coi mezzi del vero che valgono a rappresentarla, perchè il Buonarroti passò così i limiti del naturale, da far che nessun modello si trovasse che avesse il carattere de' muscoli del Mosè? Ma, dicono i difensori, lo stile sublime deve uscire dai limiti dell'umanità, elevarsi anche fuor del possibile per imprimere concetto gigantesco. Sta bene: e chi allora potrà esser giudice di questo concetto se nessuna idea prestabilita o nota può servirgli di guida? L'eccesso, ch'è come un dire, il falso, non potrà mai essere via a comprendere il vero, per quanto supposto fuor dei limiti del probabile, perchè la mente dell'uomo non è atta a giudicare che sul noto, non mai sull'ignoto.

Parmi quindi che ogni persona ragionevole e perita nell'arte, senza dividere sul Mosè i goffi spregi del Freart, del Fresnoy, del De Piles e sopra tutto del Milizia, che lo chiamò *mastino orribile, vestito come un fornaro*, debba però non soscriversi agli elogi smaccati di tanti scrittori, che lo vollero, ad ogni costo, *opera divina;* imperocchè in essa manca, senza dubbio, ciò che può meritare ad un lavoro così eccelso appellativo, la conveniente espressione cioè, e la corretta forma attinta dal vero.

Se le esagerazioni, e dirò anche le aberrazioni, si mostrano molte e gravi nel Mosè, elleno son cento volte più numerose nei sepolcri medicei che stanno nella sagrestia di s. Lorenzo a Firenze, tuttochè i lodatori ci veggano ciò che v'ha di più impalpabile nell'arte, la *sublimità ideale.* « Si lasci da » parte l'esame (dice Cicognara) se convenissero quei car- » telloni in guisa di coperchii sull'urne sepolcrali, se quelle » figure ignude d'ambo i sessi fossero opportunamente ivi

» collocate; se per onorare la memoria degli uomini di quella
» illustre famiglia, il giorno e la notte, il crepuscolo e l'auro-
» ra, fossero emblemi significanti e scelti con tutta proprietà,
» se al meno illustre di quella prosapia fosse dicevole l'atteg-
» giamento di principe pensoso e concentrato in profondissi-
» me idee. »

Ma rispondo io, se tralasciansi tali esami, il cui risultamento non può tornare di certo favorevole al modo con cui Michelangelo ripensava la convenienza de' proprii componimenti, che resta poi? Resta la forma soltanto, la quale, quando pure fosse stupenda, sarebbe insignificante, perchè non consona ad un'idea appropriata al soggetto. Ma è ella poi irriprovevole codesta forma? È ella foggiata sulle norme del perfetto vero? È ella paragonabile alla correzione de' marmi di Fidia, o alla casta purezza di quelli del Rosellino e di Mino da Fiesole? I lodatori dicon di sì, anzi dicono ch' ella supera colla sublimità sua le leggi stesse della natura, quasi vi potesse essere bellezza qualsiasi che fosse degna d' ammirazione, quand'esce dai limiti del naturale.

Fatto sta che chiunque, artista o no, guardi a quelle figure nude, sdraiate sì sconciamente sopra i detti sepolcri, deve dire che in esse vedesi esagerazione, gonfiezza, stravaganza. Non muscoli bene appiccati insieme, non riposo negli inoperosi, tumidezza eccessiva negli operosi; ossa contorte, mani a bitorzoli, volti arcigni, convulsioni anche nelle rappresentanze di chi si mostra quietamente disteso sopra una pietra. Che se questi si tenessero per acerbi rimproveri della malignità, è facile provare il contrario, ponendo a confronto di quelle figure, i nudi che meglio si stimassero ad esse conformi per carattere e tipo. Nessuno giungerà di certo a rinvenire codesta desiderata somiglianza. Ove è dunque la bellezza se manca la verità? Ove il sublime, se diventa sgabello dell' eccesso, e rinnega il semplice, base eterna di ogni gran-

de concetto, come d'ogni forma grandiosa? — Questo si è merito incontestabile di que' nudi, una sovrana franchezza di scalpello ed una rara perizia di esecuzione, pregi senza dubbio anch'essi notabilissimi, ma quando sieno compagni a forme correttamente rappresentatrici del vero.

Il più famoso fra i quattro citati nudi è la Notte, che forse è il men buono di tutti, perchè neppur quasi lascia discernere che abbiasi voluto effigiare le gentili membra d'una donna e di una donna in riposo. Ma la fama venne a questo simulacro, da un lato, per l'abbarbagliata ammirazione de' contemporanei, dall' altro per le allusioni politiche di cui Michelangelo si piacque volerlo interprete. Un letterato (1) osservandola avea prorotto, a fine di accarezzare l'amor proprio del Buonarroti, sconfinato, forse, come la sua fantasia, in questo adulatorio epigramma:

La notte che tu vedi in sì dolc' atti
Dormire, fu da un Angelo scolpita
In questo sasso; e benchè dorme, ha vita;
Destala se nol credi, e parleratti.

A cui Michelangelo rispose quest' altro, allusivo alla dominazione da Medici imposta a Firenze, e messo come in bocca del simulacro medesimo:

Grato mi è il sonno, e più l'esser di sasso
Mentre che il danno e la vergogna dura;
Non veder non sentir m'è gran ventura,
Però non mi destar, deh parla basso.

Confesso che questi versi mi paiono a cento doppii più belli che non la statua.

Ove ne'ricordati sepolcri il Buonarroti si manifesta artista di levatissimo ingegno, è nella figura di Lorenzo Duca d'Urbino, posto a sedere sul monumento, e chiamato comunemen-

(1) Gio Battista Strozzi fiorentino.

te il *Pensiero*, perchè atteggiato com' uomo che sta profondamente pensando. In quel marmo è saviezza di concetto, eleganza di forma, nessuna esagerazione, e sopra tutto, il sentimento della vita contemplativa espresso con evidenza: il Bonarroti dunque avea e nello spirito e nella mano la potenza di far bene, cioè di rimanersi entro ai limiti del verosimile. Perchè negli altri suoi lavori non volle mai mostrarsi temperato? Lo dissi già, per la smania di apparire originale e più grande di tutti. Fatale delirio! che, come vedremo, tornò all' arte sommamente dannoso.

Esaminato Michelangelo come scultore, passiamo a vederlo coi pennelli alla mano, in cui mi pare più valente d' assai, in onta di tutte le sue stravaganze.

Giulio II, il cui ardore per le vaste imprese si allargava a sempre nuovi concetti, risolse d' ornare di pitture monumentali lo sfondo della cappella che avea fatto erigere lo zio di lui Sisto IV, per ciò detta *Sistina*. Ne confidò l'esecuzione a Michelangelo, ma questi, attestando imperizia nell' arte del pennello, se ne scusò. Il Papa per altro che voleva quel che voleva, non diè ascolto a scusa, sebbene a chiunque dovesse parere ineccezionabile, e lo obbligò colle brusche ad intraprendere il lavoro.—Fatta della necessità virtù, l'artista si pose ingrognato all' opera. Ma sendo nuovo nel colorire in fresco, cominciò dal chiamare alcuni de' migliori frescanti che fossero allora a Firenze perchè lo aiutassero o, più veramente, perchè lo ammaestrassero. Imparato quanto bramava, scancellò quello che aveano fatto, e si mise solo all'ardua fatica, giacchè egli era di sì difficile contentatura che niuno valeva a soddisfarlo; e come nella scultura ogni trapano, ogni lima, ogni subbia che usò fece di sua mano, così in pittura, al dire del Varchi, *non che far le mestiche e gli altri preparamenti e ordigni necessarii, macinava i colori da se medesimo non si fidando di fattori nè di garzoni.*

Condusse il dipinto sino alla metà, poi lo scoprì al pubblico per poco tempo. Indi si diè tutto all'altra metà, e procedendo più lentamente che non soffriva l'impazienza impetuosa del Papa, fu minacciato del carcere perchè si desse più fretta; e il molto che ancora gli rimaneva, compiè egli solo (prodigiosa attività !) in venti mesi.

Sono ivi quelle sì grandiose figure delle Sibille e de'Profeti, la cui maniera larga ed imponente fu detta, con iperbole troppo dannosa alle arti, la migliore del mondo. Quivi, è vero, l'austerità de' sembianti, gli occhi tardi e gravi, un certo avvolgimento de' panni non usato ed ampio, l'attitudine prontissima, annuncia genti a cui parla Iddio o che da Dio si sentono inspirate; ma per contrario, quanta esagerazione in ogni segno!

Nè meno arte presentano le storie della creazione del mondo, della nascita d'Eva, de' primi Padri cacciati dal Paradiso terrestre, del Diluvio, di Giuditta, e le altre scompartite nella gran vôlta. Tutto è varietà e bizzarria in que' vestiti, in quegli scorci, in quegli atti. Tutto è novità in quelle composizioni ed in quel disegno. Chi osserva le storie di Sandro, del Rosselli, del Perugino nelle pareti, poi leva lo sguardo alla volta, e vede quei colossali ardimenti del Bonarroti, stenta a credere che un uomo, non esercitato in pittura, quasi nel suo primo lavoro avanzasse in grandiosità di tanto i migliori antichi, ed aprisse così novella strada ai moderni. Ma quale strada poi! La strada che guida all'esagerato, al tronfio, al decorativo, la strada che calpesta l'unico maestro dell'arte, il naturale, per salire alle effimere glorie del sorprendente.

Le più lodate fra tali storie sono la creazione dell' uomo e quella della donna. E di vero, nel considerare a que'nudi vi si scorge la potenza d'un grande ingegno che molto sa. Senonchè, data giusta ammirazione a così straordinaria larghezza di linee, la riflessione domanda, perchè nell' Adamo

abbiano ad essere i muscoli risentiti come fossero d'uomo che usasse di tutte le sue forze, mentre egli appena esce dall' argilla, e le forme sue abbiano ad essere per nulla diverse nel carattere a quelle del suo fattore. Non è egli un frantendere così i mezzi di cui può giovarsi l' arte per dar idea delle differenze che devono correre, fra la materia creata, e lo spirito immortale del suo Creatore? Sì, questo Creatore non potea figurarsi che come un uomo, ma però sommamente e più forte e più maschio che non l'opera sua; altrimenti non era dato a chi guarda, discernere le distanze morali. — Fu questo senza dubbio uno de' gravi torti di Michelangelo, di non saper valersi de' contrasti fra grande e piccolo, e perciò cadde non solo nell' esagerato, ma nel monotono; nè raggiunse mai l'evidenza della espressione, la quale non può comparire se non a mezzo del contrasto.

I letterati, eterni ripetitori della lode tradizionale, encomiano a cielo l' Eva che esce dalla costa di Adamo siccome tipo di femminile leggiadria. Ma bisogna negare luce al sole, per avventurare un simile giudizio; giacchè, cominciando dalla movenza e terminando colla forma di ciascun muscolo, tutto s' impronta di sforzo e di tumidezza, lo che, se non erro, è ben lungi dal poter avviare l' anima alle dolci e voluttuose leggiadrie di quel sesso amabile che vince, è vero, la forza, ma coll' arma più irresistibile, la debolezza elegante. Quell' Eva così foggiata dà l' idea d' una donna cresciuta fra montanine abitudini, entro ai gioghi dell' Apennino. È egli possibile che questa troppo pastorale immagine valga a ricordare le grazie carezzevoli della donna, e la mutabile indole, e le facili lagrime, e quel cumulo di care debolezze che domandano nell' ordine naturale, come nel sociale, di essere protette dalla forza dell' uomo? Singolare contraddizione della critica usata da' classicisti! Intanto che ammirano la fine abilità de' Greci nel differenziare i tipi a seconda de' caratteri, nel

rappresentare con dotti contrasti quanto era di più voluttuoso o pudico nella donna, di più svelto o forte o grave nell' uomo, incensano queste figure di Michelangelo che paiono tutte uscite da un solo padre di torose membra, e in ogni linea manifestano di voler oltrepassare que' limiti che Dio pose alle facoltà morali e fisiche della specie umana. O aveano ragione i Greci, o l'ha Michelangelo: tutti due impossibile; giacchè per quanto egli mirasse in queste vôlte della Sistina a rappresentare il Dio terribile e fortissimo della Bibbia che creava uomini fortissimi, non è per altro men vero essere nella Bibbia dipinta la donna com' essere gentile, e come compagna dolce e carezzevole dell' uomo.

Ma di queste vôlte abbastanza, chè a tutte commentarle, non una lezione ma un libro ci vorrebbe. Passiamo a considerare brevemente la più vasta opera di Michelangelo e forse del mondo, il *Giudizio finale* da cui è coperta tutta intera una delle altissime pareti della stessa cappella Sistina, e ch' egli eseguì vent'anni dopo le vôlte, sotto il Pontificato di Paolo III.

Uno scrittore di spirito che s' è fatta grande riputazione per quanto pubblicò sull' arti d'Inghilterra e d'Italia, il sig. Simon, disse che le figure del Giudizio finale paiono *mazzi di rane.* Motto, per dir vero, inconsiderato e tagliente troppo, ma che nessuno potrà accusare di falso interamente, se ridirà con sincera parola la prima impressione da lui provata nel guardare al Giudizio, innanzi d' averne analizzati parte a parte i pregi del segno, e la scienza insigne dello scorto.

Cristo nell' alto ci si presenta come il giudice austero degli uomini, non come il Salvatore mansueto che tutto pace ed affetti, la vita sagrifica al bene loro. Egli non è altrimenti quella figura di angelica dolcezza dal cui volto raggiano le virtù più dolci e più miti, che scorgesi nelle tavole dell' Angelico e di Leonardo: egli è il Dio delle vendette; un padrone irritato, terribile e onnipossente, il signor del *dies irae*, a cui

manca però la maestà divina che potrebbe fare sublime anche la collera. La Vergine è alle sue ginocchia, quasi intercessore a piegare quel fulmineo corruccio; ma il desiderio dell'artista a farne aggraziata la posa, tolse ad essa espressione, perchè ella guarda da tutt'altra parte che non da quella ove sta minaccioso l'iracondo suo figlio, ed ha poi attitudine sì contorta e smorfiosa da non lasciar divinare se ella volga nell' anima un pensiero d' affettuosa compassione. Neppure l' originalità può lodarsi in queste due non ben pensate figure, perchè entrambe son tolte dal Giudizio ultimo dell' Orcagna al campo santo di Pisa.

Alla destra del Salvatore stanno gli eletti che sollevansi fino al cielo; alla sinistra i dannati che precipitano rotoloni verso l' inferno. In mezzo v' è quel gruppo tanto ammirato, degli angeli che dan fiato alla tromba. A fianco d' essi quella celebre figura del reprobo che sta riflettendo sulla propria sorte. Nel fondo (strana idea!) masse di gente che paiono come spettatori alla scena. Dal piano inferiore che rappresenta la terra, escono i morti dalle lor sepolture, e Caronte tragitta su piccola barca le anime, battendo (pensiero dantesco) *col remo qualunque si adagia.*

Innanzi di portare la voce severa della critica su questo sì vario e tanto accalcarsi d' uomini, di demonii e di Santi, è debito notare, che se il soggetto del Giudizio finale è magnifico pel poeta, torna sommamente sfavorevole pel pittore. È mestieri che un quadro, onde tornare efficace sull' animo, permetta all' occhio d'afferrarne istantaneamente l' insieme, e che l' azione si mostri unica, a fine di poter ella sola occupare la immaginazione. Nella poesia, per contrario, un' azione collettiva non può essere offerta allo spirito, se non con tale una successione d' episodii e di particolari che non possono esser afferrati dall'anima simultaneamente. Da ciò la doppia regola, che il pittore rappresentando azioni collettive, deve pensare so-

pra tutto all'effetto che ha da produrre il complesso, mentre il poeta, per lo contrario, deve procurare che ogni parte separata sia bella per sè medesima senza nuocere al complesso.

Tale regola, ottima a creder mio, per guidare il criterio su moltissimi dipinti, manifesta ad evidenza che Michelangelo non avrebbe dovuto dipingere il Giudizio, nè Raffaele inventar la battaglia di Costantino, nel modo che fecero. La moltitudine delle figure e degli episodii imbarazza l' occhio e lo stanca. Per apprezzare l'opera bisogna ricorrere all'analisi, e allora si perde il principale vantaggio della pittura, l'impressione istantanea.

N. Pussino e Girodet trattarono entrambi il soggetto del Diluvio, ma l' uno e l' altro non ne trascelsero che un episodio. E in via di episodio composero pure la strage degli Innocenti il ricordato Pussino e Raffaello. Quando si vogliono rappresentare scene sì vaste nel loro insieme, bisogna adottare il partito dell'inglese Martin nelle sue composizioni bibliche, perchè allora l'individuo scompare per dar luogo alle moltitudini.

In questo immenso fresco di Michelangelo non v' ha riposo in nessuna parte, nè grandi e grandemente pensate linee che guidino l' occhio ad afferrare lo insieme della composizione. Non v' ha che una massa confusa di corpi nudi, posti nelle azioni le più violente, un tramescolamento di membra, ammirabile quando si giunge a sgropparlo, ma difficile a comprendere senza una minuta e lenta attenzione. A ciò s' aggiunga, nessuna varietà nei caratteri delle figure, esuberanza di muscoli, teste ben disegnate sì, ma di tipo strano, molta scienza di chiaroscuro parziale, nessuna del generale; colore nullo per modo da far parere l' opera, piuttosto un cartone tinto color di carne, che non vera pittura; una mescolanza poco ortodossa dell' inferno pagano e del purgatorio cattolico. In somma, fra mezzo a meriti eminenti di dotto disegno.

fra mezzo a parti scortate con insuperabile scienza, fra mezzo ad una svariata fecondità d' immaginazione che può dirsi unica, fra mezzo ad una rara sicurezza di effigiare giusta ogni più difficile movenza, tale poi un confuso conglomeramento di cose, da giustificare la terzina famosa, che a mordere questo grande lavoro scriveva quel matto ingegno di Salvator Rosa:

Oh! Michelangiol, non vel dico a giuoco,
Questo che voi pingeste è un gran giudizio,
Ma del giudizio voi ne aveste poco.

Stimano molti di poter convincere di temerarie le censure ch' io son venuto cumulando su questo fresco, e che non io di certo fui il primo a dire, obbiettando non essersi mai fatto dopo del Bonarroti un Giudizio finale che pareggiasse in merito il suo: ed è vero. Ma che prova ciò? null'altro se non che un tal soggetto venne rappresentato da artisti che, per dirlo con un moderno barbarismo, non furono *al livello* del sublime argomento. Difatti, chi s'attentò dopo il Bonarroti a sì vasto tema? Ch' io mi sappia soltanto i licenziosi imitatori di lui, il Tintoretto cioè, l' Allori, Pietro da Cortona, o sì veramente moderni decoratori che, senza ponderata pazienza di studi, si posero ad improvvisare per molti soffitti di chiese campestri il Giudizio, in un modo sì lesto e sì abborracciato, da farne uscire piuttosto siparii da teatro che non lavori saviamente meditati. Vorrei aver veduto tanto soggetto trattato da abili pittori del giorno, per decidere se fosse o no superabile nel concetto il Bonarroti. Vorrei aver veduto all' impresa un Hess, un Delaroche, un Owerbeck, un Consoni. Vero è che un grande pensatore vi si accinse, il Cornelius, il quale a Monaco, nella chiesa di s. Lodovico, fece eseguire dal pennello de' suoi discepoli un cartone da lui disegnato, portante, in vastissime dimensioni, il Giudizio finale. Ma sciaguratamente in questa macchinosa pagina lasciò veder chiaro come l' ammirazione pel Bonarroti l' avesse irretito nei medesimi errori

di quel grande, senza saperne pareggiare l' energia e la scienza. Il Cornelius, ecclettico per principii, parve poi compiacersi d' accoppiare in quest' opera il semplice de' quattrocentisti al colossale dell' insigne toscano; indi pretese di correggere l' uno e l' altro, guardando all' antico; e l' antichità, come scrisse leggiadramente Fortoul, si vendicò di lui, lasciando nel suo Giudizio *le tracce della decadenza, di cui avea marchiato Giulio Romano.*

Appena terminata questa vastissima impresa dal Bonarroti, Paolo III volle di nuovo porre a contribuzione l' ingegno di lui col dargli a dipingere altra cappella, dal nome di quel Pontefice detta *Paolina.* Due soli soggetti vennero condotti dal pittore, la conversione di s. Paolo e la crocefissione di s. Pietro. Ma quest'opere, situate in luogo malissimo illuminato, guaste dal tempo, non lasciano più giudicare quanto ne fosse il merito, e quindi or non attirano che assai debolmente l' attenzione degli artisti e degli amatori.

Michelangelo, tuttochè sprezzatore della pittura ad olio, che diceva fatica da donnicciuole, lasciò qualche dipinto in questo genere, ma di tale mediocrità da far sospettare che la ragione del disprezzo fosse la coscienza della propria imperizia in questo ramo. La più che profana Santa Famiglia che vedesi nella Tribuna di Firenze, è una stravaganza come concetto, una miseria come esecuzione (1). Le tre parche che stanno a Pitti, non ottengono lo sguardo degl' intelligenti se non per la fermezza e scienza del contorno.

Conscio d' esser imperitissimo dell' olio e d'altra parte desideroso di non lasciare in nessun ramo la superiorità al

(1) Il sig. Tommaso Corsi tentò dimostrare in un recente eruditissimo opuscolo, essere tutta quella enigmatica rappresentazione una profonda allegoria delle profezie sulla Vergine. Quand' anche ciò fosse incontestabilmente vero, non sarebbe degno di minor rimprovero l' artista, perchè l' arte non deve essere un indovinello (V. Corsi. — *La filosofia del Concetto in opere d' arte* ec. Firenze 1853).

suo insigne rivale, il Sanzio, Michelangelo fece venir da Venezia Sebastiano dal Piombo perchè rivestisse di veneta intonazione le composizioni ch'egli avrebbe disegnate. Questi infatti gli colorì la Deposizione ch' è a s. Francesco di Viterbo, e la flagellazione a s. Pietro in Montorio a Roma, dipinta ad olio sul muro; opera in cui la molta larghezza del robusto pennello non seppe per altro mantenersi entro al segno ardito e fermo del Bonarroti, sicchè ne uscì un che di snervato e di fiacco, che fa meglio sentire la potenza del Sanzio, anzichè deprimerla.

Innanzi ch' io finisca questa lezione, consentitemi di dire qualche parola di Michelangelo come architetto. Senza pretendere d' imporre a nessuno la mia opinione, osserverò prima di tutto, che mi par biasimevole quell'artista, il quale prefiggendosi di trattare un dato stile, ne adultera le modanature e gli ornamenti per modo, da falsarne il carattere e l'espressione. Michelangelo, considerando forse troppo secca e piccola alle gagliarde sue idee la gentile maniera del Bramante e di Baccio Pintelli, volle nelle opere allogate alla sua sesta, far rivivere la gagliarda architettura romana. Ma intanto che si giovò delle parti organiche della medesima, le colonne, cioè i pilastri, gli archi, disponendo queste cose nel modo medesimo che i Romani avrebbero adoperato, dimenticò la corretta semplicità classica, quando fu a profilare cornici e fregiature. Volendo far apparire in queste la bizzarra fecondità del suo genio, diè in istravaganze ed in frastagli d' ogni natura, interruppe frontespizii, accartocciò architravi, distese goffi cartellami, aggiunse visacci e mostri strambissimi; in una parola col dettaglio guastò l' impressione dell' insieme, e imbarocchì con tante e sì fatte licenze la severa architettura del Lazio, dalle licenze così ritrosa, che aprì l' adito al torrente del goffo baroccume, da cui fummo inondati fin allo scorcio del passato secolo. Ciò mostra, se non erro, ch' egli considerava anche l' architettura come un mezzo a va-

sta e ricca decorazione, e non altro; nè s'avvisò mai di tenerla qual è, l'arte d'imprimere negli edifizii il carattere più adatto alla loro destinazione.

Ove meglio possono vedersi e le grandiose idee che stavano entro alla mente del Bonarroti, e la sua smania pei licenziosi dettagli, è nella Basilica Vaticana, alla costruzione della quale per molt'anni lavorò solo, e gran parte ne condusse.

Rigettati, a ragione, i magri disegni de'predecessori, egli ne ideò la pianta in una ben proporzionata croce greca, terminata circolarmente alle tre estremità, e nella parte dinanzi in linea retta, con ampie ale al fianco della gran nave. Un solo grandiosissimo ordine corintio di pilastri per tutto l'interno e per l'esterno, decorava il gran tempio. La facciata dovea venir ornata di otto pilastroni con tre porte frammezzo a quattro gran nicchie. A ciascun pilastro rispondeva verso la piazza una colonna, cosicchè si veniva a formare un pronao con sette intercolonnii di fronte.

Gran peccato che questo semplice pensiero sia stato in seguito guasto dal Maderno, il quale prolungando il braccio anteriore della nave, impedì ne fosse veduta la cupola se non ponendosi a grande distanza, e tolse modo così d'indovinare al primo entrare nella chiesa la semplice pianta, e imbarbarì la fronte con cento inopportuni risalti, sopprimendo il pronao. Ma più gran peccato che in quella parte compiuta dal Bonarroti, egli stesso trasmodasse in licenze importabili, ponesse frontespizii spezzati, facesse sporgere le imposte oltre all'aggetto de' pilastri, e per tutto prodigasse barocchi arcigogoli. Il difetto forse maggiore nei dettagli di questa basilica, è quello di essere tutti tragrandi, e pesantissimi, sicchè, paragonati alla parte organica della medesima, la fanno parere di mediocre ampiezza, mentre ella è invece d'una vastità immensa. A Michelangelo, così nell'arti figurative che nell'architettura mancò l'industria de' contrasti, in cui furono som-

mi gli antichi e gli architetti del medio evo. Egli volle far il grande col grande, e non si accorse che questo non può apparire tale se non è raccostato dal piccolo. Ingigantendo i dettagli col pensiero di proporzionarli alla massa, ammiserì questa a modo da farla sembrare di comune grandezza, perchè le tolse ogni mezzo onde dall' occhio ne venissero misurate le relazioni.

Ciò che immortalò Michelangelo nella costruzione di san Pietro fu l' immane cupola che vi eresse, lodata a ragione per eleganza e snellezza, e profilata anche nelle varie sue parti con meno stramberie che nell' altre sue opere. Se leggerete le storie dell' arte raffazzonate dai letterati, troverete scritto ch' essa è nientemeno che il Panteon di Agrippa alzato sul tetto della basilica Vaticana. La Dio mercè essa somiglia al Panteon com'io ad un negro di san Domingo. È circolare come il Panteon, e basta. Del resto non ha di quello nè le proporzioni, nè la forma, nè i profili. *Et voilà comme on écrit l'histoire* avrebbe esclamato Voltaire, leggendo codesta baia ripetuta nel maggior numero dei libri d' arte.

I palazzi del Campidoglio eretti sul disegno di Michelangelo son magra cosa, quantunque tanto encomiata. Porta Pia è un delirio di baroccume che non ha neppure i vantaggi di quello scorretto stile, le grazie cioè del pittoresco. La chiesa di s. Maria degli Angeli è una barbara riduzione di una stupenda sala delle terme diocleziane. Dico barbara, perchè alle nobili vôlte romane, e a quelle gravi colonne, il nostro artista aggiunse cartocci, volute e cartellami, goffi di mille arcigogoli. La sagrestia di s. Lorenzo a Firenze ove sono i due ricordati sepolcri medicei, è tutto quello di più inorganico e di più balzano possa vedersi nell' arte della sesta. Potrebbe chiamarsi a diritto il prologo del barocco perchè contiene gli elementi di tutto il turbinoso delirar del secento.

Bel prodotto dell' ingegno architettonico di Michelangelo

è il magnifico cornicione del palazzo Farnese a Roma; ma, come bene riflette il Milizia, *ha del troppo e molte minuzie.* Que' gigli, quei mascheroncini, quella folla di membretti, male s' attagliano al fiero edificio.

Molti ed incontestabili pregi stanno pure nella biblioteca medico-laurenziana a Firenze, guasta, pur troppo, dalla bizzarrissima scala che vi aggiunse il Vasari.

Altri egregi lavori suoi sono la cappella Cesi in santa Maria della Pace, e quella Strozzi in santa Andrea della Valle, a Roma. Ma l'intemperanza nello applicare le ornamentazioni alle linee organiche (colpa forse non tutta del Bonarroti), toglie a queste opere quella grave semplicità ch' addicevasi a soggetto si grave.

In somma concludiamo, che, se le architetture erette da Michelangelo fossero uscite dal compasso di un artista di minor fama, non meriterebbero di certo la grandissima che il pubblico per secoli lor tributò. Sicchè mi pare che non avesse torto il Milizia di chiamarlo *talentone sfrenato, fecondo di idee grandi e di tutt' i capricci. Roma* (prosegue egli) *deve tenerlo per un reo di lesa architettura, e tanto più reo, che quest' arte rinascente allora e debole, in cambio di ricever più vigore da un ingegno così elevato, non ne ebbe che strapazzi e peggioramento.*

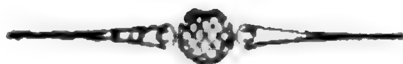
Fortunatamente che adesso nella parte architettonica tutti giudicano Michelangelo colla stessa severità del Milizia, nè s' avvisano di pigliarlo ad esemplare: ma non così nella scultura e più ancora nella pittura; nei quali rami ha tuttavia ammiratori fanatici, e, quel ch'è peggio, seguaci. Non sarà dunque opera inutile se nella ventura lezione io fermerò il discorso ad analizzare i principii e le norme del suo stile nella pittura e nella scultura, e se in seguito dimostrerò quali fossero per l' arte le conseguenze di averle studiate ed imitate per più di due secoli.

BIBLIOGRAFIA.

VASARI. — *Vita di Michelangelo.* (Conviene ricorrere ancora all'edizione del Passigli, perchè non peranco pubblicata in quella del Le Monnier, alla quale, senza dubbio, i dotti illustratori aggiungeranno le più estese ed opportune notizie).

CONDIVI. — *Vita di Michelangelo Bonarroti.* (Roma 1553). È meglio valersi della seconda edizione. Firenze 1746 in 4.°, perchè vi stanno le annotazioni e le illustrazioni del Gori e del Mariette.

QUATREMÈRE DE QUENCY. — *Histoire de la vie et des ouvrages de MichelAnge Bonarroti.* (Parigi, 1835, in 8.°).



LEZIONE VIGESIMASETTIMA.

Analisi dello stile di Michelangelo. Artisti a lui contemporanei che dissentirono dalle sue massime, e conseguenze che queste portarono sui pittori e scultori venuti dopo di lui i quali ne imitarono lo stile.

Tuttochè autore di vastissime e faragginose opere, può dirsi a rigore di termine, che il Bonarroti non si leva molto alto nella invenzione, giacchè ne' suoi dipinti manca spesso unità d'azione, interesse drammatico, evidenza, ed infine tutte quelle combinazioni d'episodii e di accessorii che fanno sì attraenti i concetti del suo insigne rivale, il Sanzio. In onta a ciò le sue produzioni impongono, per così dire, la sorpresa ai più sottili e freddi osservatori, a cagione dell'energica vigoria di cui sono improntate. Nulla v'ha di debole, nulla di comune ne' suoi concetti; e s'egli non si guadagna la simpatia per bilancia di linee, desta una certa maraviglia per lo stile fermissimo e pel carattere fierissimo dell'insieme (1).

(1) Nel comporre, il Bonarroti teneva ad una massima che ci venne tramandata dal Lomazzo. — Dice questo scrittore, che Michelangelo diede a Marco di Siena, suo scolare, il precetto di dover far sempre una figura piramidale, serpeggiante e moltiplicata per uno, due e tre. E il Lomazzo, nel commentare simile precetto, non sa darci miglior ragione di questa, fornire cioè, detta figura, l'aspetto della fiamma del fuoco, ch'è l'espressione del moto cercato dai pittori nei lor dipinti Egli tenta appuntellare il suo strano commento con Aristotele ed altri filosofi; ma con licenza del trattatista milanese, non è questa la vera causa perchè e Michelangelo e tanti altri dopo di lui, cercassero di comporre secondo la linea piramidale, sì perchè ove sieno genti aggruppate anche in natura, questa linea comparisce più sovente delle altre per le ragioni imposte dalla prospettiva.

La disposizione delle sue masse ha sempre qualche cosa di grande, di vasto, per modo che al solo guardare le sue opere vi si scorge come calcato il marchio di una severa grandiosità. Ma è egli in ciò che si chiude il pregio eminente della invenzione? No di certo; ch' ella, per esser detta veramente bella, ha mestieri di accoppiare la gravità alla eleganza, l'evidenza al numero, la verità all' ideale, la forza alla delicatezza; infine deve manifestare quel giuoco sapiente di contrasti, che nascondendo l'arte, è il prodotto più affinato dell' ingegno artistico.

Ma se il Bonarroti non riuscì nell'invenzione superiore a tutti, fu però un dotto disegnatore o almeno il più energico che mai ci fosse. Nessuno meglio di lui mostrò scienza profonda nelle proporzioni del corpo umano; nessuno meglio di lui diè ragione delle girate delle membra. Considerato sotto tal punto di vista, è maestro a tutti, e deve far sentire nei ben veggenti la fiacchezza de'moderni copiatori del naturale, che credono conoscer bene la macchina umana, quando ne ritraggono con accuratezza i dettagli da un modello pigliato a nolo. Sebbene, come già notai nell' altra lezione, e come più distesamente dirò in questa, molto vi sia di esagerato anche nelle migliori tra le figure da esso condotte, è però incontestabile essere in lui qualità insigne la grandezza ottica e la giustezza prospettica di cui impronta il suo disegno. Ora, si la prima che la seconda, valgono forse più d'ogni altro mezzo ad infondere una, se non attraente, almeno rispettosa maraviglia nell' osservatore. Se anche sotto apparenze semplici e comuni, una figura disegnata con giusto sentimento del vero e rigorosamente eseguita in prospettiva, produce effetto gradevole, a più gran ragione lo ingenera quand' ella è presentata in iscorcio con tale un' attitudine che le membra pajano ora accostarsi allo spettatore, ora digradarne lontane, e con tale una magia di linee da far parer vivo anche quello che nelle forme parzia-

li non somiglia al vero. Si aggiunga a tutto ciò, l'ampiezza ed anche la dimensione colossale delle sue figure, lo svolgimento di un' anatomia sentita fino all' esagerazione ; i caratteri delle fisonomie grandiosamente terribili e mirabilmente decisi nella forma, la foggia delle acconciature e de' panni, strani spesso, fantastici sempre, ma originali; e potrà chiaramente comprendersi perchè Michelangelo, in onta de' suoi molti difetti, abbia per sì lungo tempo trascinato e trascini anche adesso all' ammirazione.

E sotto un aspetto, la meritò e la merita grandissima, perchè nessuno più di lui seppe esprimere, e quasi direi, scrivere le forme del corpo umano, nessuno meglio far manifeste la postura e la disposizione de' piani; nessuno meglio quel sentimento (se m' è lecito così chiamarlo) prospettico che dà vita, moto, estensione agli oggetti rappresentati, specialmente in iscorto. E nelle difficoltà dello scorto egli trionfò sempre con un ingegno piuttosto unico che raro, abusandone spesso a fine di far valere quella sua fierezza terribile di segno, nella quale sapeva di non aver rivali.

Ma voltiamo la medaglia: quanti non dirò errori, ma eccessi congiunti a tanta potenza! Qual tipo pesante e spesso triviale ne' suoi nudi!! Quale monotona convenzione nelle forme de' muscoli, sicchè ben fu detto non aver egli conosciuto che un solo modello per tutte le sue figure! Sempre le stesse coscie, le stesse braccia, e, ciò ch'è più condannabile, le stesse teste d'osso, le stesse apofisi, e ciò (singolare a dirsi) egualmente nelle figure virili che nelle muliebri; sicchè talvolta si dura fatica a discernere a qual sesso le sue figure appartengano. Famigliare è vero colla pratica pittoresca dell' anatomia, egli sapea movere, con un gioco di grafica potentissimo, que' suoi pesanti carcami ossei, que' suoi scheletri coperti di muscoli rotondi e fittizii; ma l' andamento ch' ei dava a tutte queste membra trabalzate per eccesso di segno, produ-

ce un non so quale aspetto di falso. Tanto scialo di miologia mette senza dubbio una gran maraviglia nello spettatore, ma (pur troppo!), que'muscoli sono poco men che ideali. Così fatto sfoggio di movimenti energici è condotto da mano maestra, ma si scorge subito come non sieno quelli altrimenti l' opera d' un artista amico della natura. Così pegli osservatori stranieri alle arti, questo sommo ingegno non offre, come già fu detto da acuti critici, se non colossi d' una specie affatto sconosciuta, se non un ammasso di grandiosi muscoli che non presentano l' aspetto ordinario de' naturali.

Michelangelo seppe dell' arte grafica fare un uso tanto sorprendente, che ogni disegnatore non può a meno di non ammirare la forza del suo genio. Ma quegli che non è dell'arte, e che non ha le prevenzioni esclusive de' pratici, il pensatore che domanda grandi cose ai grandi mezzi, sono in generale più sorpresi che affascinati dinanzi alle opere di questo artista tanto famoso. — « Che m' importano (esclama Montalert,
» che inamorato de' Greci dovea, per logica conseguenza, non
» amare Michelangelo) che m'importano gl' intrepidi slanci di
» Michelangelo quando io voglio esser tocco da immagini no-
» bili, vere e filosofiche ? Qual piacere mi procurano contor-
» sioni da saltimbanco, quando io cerco la proprietà dei carat-
» teri ? Che mi diletta la viva arditezza de' contorni, se questi
» sono menzogneri e sovente stravaganti ? o se il vigor del
» pennello e la franchezza del mestiere son posti in soggetti
» senza varietà e convenienza ? Che m' importa il giro au-
» dace di que' capelli, se l' acconciatura è barbara, fatta a
» capriccio e senza armonia ? Come posso io amare infine
» quei grossi muscoli uscenti tutti dallo stampo medesimo,
» quelle teste d' un' espressione bizzarra e che sentono del
» fantasma, que' Profeti, quelle Sibille sì strane nelle loro
» attitudini ? »

La donna, quell' essere misteriosamente vario, che nelle

diverse fasi della vita presenta transizioni sì belle al sentimento morale, la donna che ride d' un sorriso di primavera fino a vent' anni, si colora di amabili astuzie da quest' età sino ai trenta; poi, al comparir d' una ruga sulla morbida pelle, rivolge il prepotente bisogno di fervide emozioni a regioni più basse o più alte che non le terrene, la donna che, agitata una volta dal fiotto delle passioni, diventa o sublime d' orrore, o bella di malinconia, o magnifica per calma solenne; ebbene, la donna sotto il pennello o lo scalpello di Michelangelo, non presenta che un'indistinta creatura, la quale tiene il mezzo fra l' uomo e il selvaggio. Nulla di quelle grazie semplici e pure che pongono nell' animo un affetto casto: nulla di quella briosa agilità di farfalla che fa seducente perfino la collera: nulla di quella dolce severità matronale, che i Greci sapeano imprimere nelle Dee uscite da' loro scalpelli. Tutto in quelle donne del Bonarroti sente del goffo e dello strano, sicchè vien facile all' osservatore la chiosa, che se gli originali della natura sommigliassero a queste pretese sue copie, la donna sarebbe assai meno pericolosa alla pace del cuore! Sfido invero tutt' i lodatori del Bonarroti a trovarmi un sol uomo di mente sana che volesse per amante quella tanto lodata Notte dei sepolcri medicei. Come del pari li sfido additarmi anche un grave filosofo che non desiderasse aver destate le simpatie d'una realtà che portasse i lineamenti della Santa Cecilia di Raffaello.

Che dire poi de' gesti da Michelangelo trascelti? Esagerati il più delle volte, manifestano sempre ch' egli non mirò altrimenti a dar con essi una data espressione, ma a cercare piuttosto ingegnoso giuoco di linee, ed una postura in cui potessero spiccare ben girate le varie parti del corpo. La Vergine, p. e., del Giudizio finale mostra la pantomima d' una donna volgare che studia un atteggiamento gradevole, e non arriva a trovarne se non uno di smorfioso. Il Mosè avanza una spalla

e un'altra ne ritira perchè il collo si mostri in evidenza. Che dire poi delle figure sdraiate sui ricordati sepolcri medicei, i cui gesti ed atti volgari, appena sarebbero tollerabili nell' orgie d' una taverna? Quanto a' suoi angeli, non si può guardarli senza una certa avversione, per le contorte lor mosse, sia che imbocchino le trombe, sia che tengano in aria la croce e gli altri stromenti della passione.

Tante colpe non potevano sfuggire alla critica, quantunque timida, de'tempi trascorsi; ed infatti sul termine del passato secolo, ella mostrò ringhioso il dente alla colossale fama di Michelangelo. — Il Mengs, contegnoso e grave anche nelle collere sue, diè sul grande toscano la seguente sentenza che mi pare d' incontestabile giustezza. — » Michelangelo (dice » egli), cercando essere sempre grande, fu sempre grossolano, » e uscendo per una linea convessa fuori dei limiti del naturale, » perdè il cammino per rientrarvi; e fissatosi in capo da gio» vane questa falsa idea di grandezza, la mantenne per tutta la » sua vita e non potè riuscire che caricato. Per questa ra» gione le opere di Michelangelo saranno sempre molto in» feriori a quelle degli Antichi, perchè eglino, sebbene faces» sero una figura robusta e muscolosa, non la facevano mai » pesante. Michelangelo non poteva col suo stile rappresentare » cose consimili, perchè le sue giunture sono poco svelte, e pa» iono fatte soltanto per la positura in cui le impiega. Le sue » carni sono troppo piene di forme rotonde, i suoi muscoli » di mole e di forma sempre uguale; il che occulta il movi» mento delle figure. Finalmente non si veggono nelle sue » opere muscoli in riposo; vizio il maggiore che si possa » dare. Egli sapeva perfettamente il sito di cadaun muscolo, » ma non dava loro la vera forma. Nemmeno intendeva la na» tura dei tendini, mentre li faceva uguali e carnosi da un e» stremo all'altro, e le ossa troppo rotonde. » — Ma intanto che il Mengs ed i suoi seguaci caratterizzavano sì bene lo

stile del Bonarroti, qual gridio nel campo opposto dei lodatori? — Urlarono all' eresia, scaraventarono ingiurie, uscirono infine con tali panegirici a Michelangelo, che per voler esaltata l' originalità di lui, finirono ad appuntarlo delle medesime accuse degli avversari. Eccone ad esempio una di queste difese che, a parer mio, chiude la più amara delle censure. « Se si trovasse, dice uno scrittore, la testa del Mosè se» parata dal suo tronco, tutti comprenderebbero che non è » la testa d' un uomo ordinario, e son sicuro che se quelli » che sparlano di Michelangelo si trovasssero soli in faccia a » questa grande statua, sarebbero troppo intimiditi per chia» marla, come il Milizia, *un fornaio.* »

Ecco dunque questo Michelangelo encomiato sì come grandioso e terribile, ma non già come vero e naturale, prima e suprema lode che deve meritarsi l' artista. Egli è ben certo che questa testa del Mosè a barba serpentina, questa testa che ha in sè qualche cosa di straordinario, è ben tutt'altro che fatta ad inspirare la grave idea del Legislatore degli Ebrei. Non è dunque il genio eccentrico che sia cosa rara e maravigliosa nell' arte; egli è il genio moderato e contenuto dalla ragione, che cerca di riprodurre la nobiltà e la grandezza del vero. La foga e l' impeto, che per farsi ammirare travalicano questi confini, ad altro non servono che a condurre a sicura perdita gl' ingegni minori, a serrare le vie dell' affetto, le quali guidano a rammentare la poesia della verità, e fanno l' arte una sacra parola del cuore. Se i pittori e gli scultori altro scopo non avessero che quello d' accendere il loro entusiasmo e d'aiutare la fecondità loro con una specie di delirio febbrile, si troverebbero i grandi artisti assai più facilmente che non si pensa. Sono invece le regole combinate cogli slanci della immaginazione che possono rendere l' artista, perfetto rappresentatore del vero. E Michelangelo non lo fu mai. Se la attenta osservazione delle sue opere non fosse a provarlo suf-

ficiente, basterebbero le parole del Vasari, il quale notò che il Bonarroti *di nessuno fece mai il ritratto, perchè abborriva* (dic'egli) *di fare cosa somigliante al vivo se non era di piena bellezza.* Chi già non vede in questo asciutto cenno, come il Bonarroti avvisasse farsi velo d'uno specioso pretesto per non copiare dal vero, ed anzi il vero gli fosse impaccio, perchè gl'impediva le licenze della mano, gl'impeti della fantasia, e il conseguimento di quel fiero ideale incardinato nella sua mente? Avvezzo a non seguire che la sua maniera, come avrebbe Michelangelo potuto fare un ritratto, nel quale necessariamente gli era debito starsi ligio al modello, penetrare nelle indicazioni più minute della natura, e quasi identificarsi con essa?

Poi egli teneva in arte ad una massima, egregia quando non si spinga troppo oltre, massima che lo allontanava dai naturalismi accidentali del vero, e lo portava a diventare compositore rapido. Egli stimava essere ben poca cosa l'artista se non sappia a memoria tutt'i moti e le forme del corpo umano, e perciò adoperavasi con ogni sforzo a ricordare gli uni e le altre senza bisogno di ricorrere al modello vivo. Lo ingegno prontissimo e la vigorosa volontà lo portarono ad un punto quasi incredibile in fatto di reminiscenza. Narra il Condivi, suo discepolo e suo biografo, che non tirava mai linea la quale non ricordasse se avesse già fatta altra volta, e quando ciò gli accadeva, la scancellava immediatamente, giacchè non voleva che il pubblico lo vedesse ripetersi neppure per caso. Perchè mai abusò egli di questo prezioso suo dono fino a sdegnarsi di consultare il vero a conferma de' suoi concetti?

Concludiamo osservando, dovere senza dubbio l'arte a questo uomo sommo ciò ch'ella acquistò in larghezza e grandiosità, ma dovere anche a lui la maniera convenzionale, le contorsioni fuori di natura, e infine quell'ammasso di strava-

ganze che pervertì e pervertirà ancora le scuole avvenire, se vorranno farsi esemplare delle sue opere.

Ciò ne verrà meglio chiarito se porteremo attenzione sull' arte che fu al Bonarroti contemporanea; e più ancora su quella che immediatamente gli tenne dietro. Ma prima di addentrarci in codesto esame, fermiamo più consolatamente lo sguardo sui pochi (troppo pochi!) pittori, i quali, a dispetto della moda, a dispetto de' sicuri trionfi serbati dalla società ai seguitatori di Michelangelo, vollero rattenersi sul cammino della verità temperante e temperata, anche a costo di perdere onori e guadagni, e rimanersi poco meno che sconsiderati. Il numero non somma forse a dieci, nè tutti eccellenti, sui quali però quattro primeggiano, e furono Andrea del Sarto, il Soliani, il Granacci, Rodolfo Ghirlandaio. Sebbene questi rimanessero come fatti isolati, nè formassero scuola, pure mi sia concesso dir brevemente della potenza loro, se non altro per far dimostro, come lo sconvolgimento portato dal Bonarroti nella pittura non rimanesse senza protesta.

Andrea del Sarto è un artista che forse deve le gentili qualità del suo pennello al suo carattere pacato e timido a grado, da non aver saputo trovare mai dentro a sè l'ardimento a percorrere una di quelle vie eccentriche sempre ronchiose, sulle quali il pauroso s'abbatte d'animo dinanzi ai burroni, l' audace solo s' avventura a saltarli, senza pensare ai pericoli che gli stanno sotto del piede.

Dotato da natura d' ingegno considerativo, ma trepidante, ebbe la fortuna di trovarsi preparato il cammino da Leonardo e quindi da Raffaello, il quale per certo ne'suoi primi anni non era esempio che potesse avviare ad impeti sconsiderati. Educato Andrea fra le pure tradizioni dell' arte, vi si adagiò, le accarezzò, fecondolle con quella grazia malinconica che gli era connaturata, e quando vide l' età piegarsi dietro le audacie di Michelangelo, si contentò di vedersi poco curato

dal pubblico, anzichè osare un passo sud un'erta che gli parea troppo ripida.

Il suo disegno fu sempre corretto, abilmente interprete dei moti e delle forme del vero, ma difetta di elevatezza e tal volta di nobiltà; il suo chiaroscuro è dolce, saviamente distribuito, benissimo bilanciato, ma senza quelle ardite disposizioni di masse, che rivelano chi meglio della naturalezza cerca l'effetto abbagliante; il suo colorito tirante al grigio, è soave per quietezza di luce, e per certa, direi quasi, dolce mestizia di tinte, atta a manifestare le amarezze abituali d'un'anima vissuta suo malgrado fra colpevoli vergogne, e fra dolori morali, quasi per tutta la vita. E questa mestizia raccoltamente lagrimosa è pure nelle sue teste sin quando sorrido no; documento anche questo opportuno a chiarire come la tristezza gli piangesse di continuo dentro del cuore; e ne avea ben ragione.

Maritatosi giovanetto a donna altrettanto malvagia che bella, questa la trascinò a turpi azioni senza neppure compensarlo colla domestica felicità. Di codesto serpente tentatore egli ebbe la sventura d'innamorarsi a grado da sagrificargli perfino l'onore. Per la qual cosa, quando passò in Francia chiamatovi da Francesco I, e da quel re galante ebbe festosi accoglimenti e larga confidenza, di questa indegnamente abusò per appagare le male voglie della sua ambiziosa compagna. Gli avea il re affidata somma considerevole affinchè si portasse in Italia ad acquistare marmi antichi. Arrivato a Firenze ebbe Andrea la colpevole debolezza di spenderla in gingilli ed in ornamenti per soddisfare ai capricci della moglie. Disonorato dalla pubblicità del suo errore, non trovò più modo di rientrare alla corte del liberale monarca francese, e visse spregiato da' suoi stessi concittadini, sicchè finì a morire nella peste del 1530, abbandonato sino dalla stessa sconoscente sua donna, sì isolato, sì povero, che neppure una sola persona seguitò il suo feretro al sepolcro.

Nei dipinti di Andrea appariscono nettamente due stili, l'uno che può chiamarsi primitivo, perchè lo mantenne per tutta la prima gioventù, stile che si raccosta alla purezza ingenua del Masaccio, e cerca la bellezza nella semplicità; l'altro che seguitò sempre da poi, ed in cui, mirando a conseguire più la grazia e la dolcezza che non la verità, si compose un modo suo proprio ch'è ricco di gentile idealità. Del primo sono egregi esempii i freschi nel vestibolo dell'Annunciata a Firenze, condotti in concorrenza del Franciabigio. Non so cosa siavi di più vero, di più ben disegnato, di meglio colorito dello spartimento figurante la nascita della Vergine. Del secondo è vertice la famosa Madonna del Sacco, dipinta a fresco entro ad una lunetta soprastante alla porta per cui si passa dalla chiesa antedetta al chiostro. Rappresenta la Vergine, che riposandosi nella sua fuga in Egitto, ascolta s. Giuseppe che sta leggendo le profezie. — Il divino infante si volge vivacemente quasi dicesse, *a me sta il compiere la parola de' Profeti.* — Maria intanto pensa mestamente alle angoscie che aspettano il suo portato. Quest'opera, se le togli un po'di accartocciamento nelle pieghe e un po' d' affettazioncella nelle movenze, è da essere posta fra le più degne della pittura del cinquecento, perchè e segno, e chiaroscuro, e colore, cospirano ad esprimere il mesto concetto, e manifestano nell'autore scienza veramente profonda dell' arte sua.

Questi pregi s'ammirano pure in alcuni altri de' quadri d'Andrea, ma sopra tutto nel suo celebre Deposto a Pitti, tela meritamente celebre per l'espressione de' volti, per la severa compostezza delle movenze, e pel non meno severo disegno. Ha molta fama anche la Madonna fra san Giovanni e san Francesco, che vedesi nella Tribuna agli Uffizii, ma confesso che non so dividere la venerazione che sogliono tributare a questo dipinto gli amatori. Mi paiono affettate le attitudini e le drapperie, mi pare sgangherata la mossa del bambino in

braccio alla Vergine; ed è poi strambissimo pensiero quello di assestare la divina donna sopra un esile piedestallino, e di farla appuntellare alle ginocchia da due Angeli, quasi per impedire ch' essa non cada da quel magro sostegno. Nè le belle prerogative del dotto disegno, nè quelle dell' armonioso chiaroscuro, incontestabili nel rammentato dipinto, valgono per certo a riscattare stravaganze simili alla notata. Ma di questi ghiribizzi e delle accennate affettazioni se ne trovano in buon numero nelle pitture di Andrea, specialmente in quelle condotte dopo il suo ritorno da Francia; sì fattamente quel soggiorno dovea essergli fatale, anche rispetto alla convenienza dell' arte!

Questo raro ingegno, che tanto avrebbe potuto influire sui contemporanei, ebbe scarsa scuola, sia perchè le dolorose circostanze della vita lo distogliessero dall' insegnare; sia perchè il nuovo stile michelangiolesco avesse già preso tal voga da non far possibile il favore pubblico ad altro più temperato. I soli che seguitarono la sua maniera furono, il Franciabigio, suo amico e competitore nei freschi posti intorno il vestibolo dell' Annunciata; Domenico Puligo, coloritore dolce e sfumato sin troppo, che parecchie opere condusse sui disegni del maestro; Jacopo di Pontormo, ingegno potente, ma che trascinato dal capriccio di mutar modo, a seconda che vedea mutarsi la inclinazione del pubblico, finì a diventare ora la scimia di Alberto Durero, ora di Michelangelo; per ultimo quattro pittorelli che non si levarono mai dai paduli della mediocrità, cioè un Jacone, Jacopo di Sandro, Nannoccio e Andrea Sguazzella.

Un altro artista ad Andrea contemporaneo ch' ebbe la fortuna di non avvilupparsi nelle gonfiezze bonarrotesche, fu Giovanni Antonio Sogliani, il quale vissuto per 24 anni continui col suo maestro Lorenzo de Credi, ne imitò lo stile senza servilità, e superollo nella dolcezza e soavità delle teste.

Nel colore s' accosta a fra Bartolomeo, ma è forse più vario e più armonioso. Suo pregio massimo fu la naturalezza e la giusta espressione delle virtù e de' vizii: cosa miracolosa quasi in un'epoca e in una città, in cui più non piaceva il temperato ed il semplice, e per far danari in pittura bisognava imitare Michelangelo. Fra le sue tavole migliori si contano l'Abele e Caino nella cattedrale di Pisa, lavoro in cui è molta verità senza naturalismo. — Mi par migliore la gran tavola nella chiesa dello spedale detto di Bonifacio a Firenze, ove figurò s. Ambrogio e s. Bernardo nell' atto di disputare sul corpo del morto Adamo. Sono in essa alcune teste veramente insigni per tipo e magistero di segno, sicchè bene le disse il Vasari *maravigliose, e le migliori che il Sogliani facesse mai.*

Anche Francesco Granacci ebbe, o la fortuna, o il giudizio, di tenersi lontano dalle funeste influenze di Michelangelo, tuttochè seco lui vivesse dimestico nei primi anni dell' adolescenza, e adulto gli diventasse sviscerato amico ed ammiratore. Ma l' essersi egli adoperato per molto tempo a compiere le opere lasciate imperfette dal suo maestro Domenico Ghirlandajo, lo aver lavorato come aiuto del figlio di questo, Rodolfo, fece sì che anche ammodernando lo stile, non si discostasse mai interamente da quello de' quattrocentisti. Due delle sue migliori tavole in questo genere sono possedute dall'Accademia fiorentina, e rappresentano ciascuna tre angeli di corretto disegno e di grazia moltissima. Le pieghe vi si mostrano castigate, l'insieme delle figure giusto e largo, senza urtare nel gonfio. — Alcune delle sue opere però rivelano l' artista che si lasciava di già irretire dalla maniera michelangiolesca, e sono le due gran tavole che stanno pure nella or rammentata pinacoteca. Senonchè, favorito essendo dalla fortuna *lavorava*, come dice il Vasari, *agiatamente e voleva tutte le sue comodità.* Laonde, dandosi pochi pensieri e godendo allegramente, non volle affaticarsi neppure a toccare il gran-

dioso del nuovo stile, e può quindi affermarsi che, più per naturale pigrizia, che non per amore dell' arte, mantenesse se non intatte, almeno manco guaste, le castigatezze dell'antico.

Un quarto artista d' eletto ingegno che seppe tenersi lontano dal vischiume michelangiolesco fu anche quel Rodolfo del Ghirlandajo che testè nominai. Inviscerato si nelle savie massime del padre, ammirati i dipinti del Perugino, volle fortuna che diventasse amicissimo di Raffaello, e da questi fosse di continuo incoraggiato a non abbandonare le amabili ingenuità di quell' antica maniera. Invaghitosi dell' opere lasciate da questo sommo in Firenze, tentò pareggiarne i pregi, ma senza servilità; piuttosto seguitando le norme guidatrici del pennello di lui, che non gli effetti. Le due storie di s. Zenobi che vedonsi agli Ufficii, raccertano ciò ch' io dissi, perchè è in esse molto del raffaellesco, ma nulla di Raffaello. Queste opere saviamente composte, benissimo disegnate, succosamente colorite fanno a ragione lamentare, che un artista di tanto merito abbandonasse presto i pennelli, per darsi tutto alla mercatura.

Ma a confronto di questi pochi, rimasti più o meno indenni dall'universale pendenza alle corruttele di Michelangelo, quanti e quanti che o per ammirazione spontanea, o per accattona bramosia di lucri, ne subirono le influenze, e poco a poco prepararono le scarmigliate mattezze del secento?

Vediamole innanzi tutto queste influenze negli statuarii, i quali forse più presto dei pittori vi si lasciarono adescare, affascinati dalle lodi fuor di misura che i cortigiani ed i letterati prodigavano ai marmi del Bonarroti.

Il primo è quel frate Montorsoli che condusse per la sagrestia di s. Lorenzo a Firenze quella statua di san Cosimo, si imbarazzata di pieghe e di muscoli eterogenei; barocca produzione di una mano franchissima, la quale copiando e ricopiando le cose di Michelangelo, finì col farne la caricatura.

Vien dopo Raffaello di Montelupo il quale nel sepolcro di Baldassare Turini a Pescia, è una scimia perfetta del Bonarroti.

Anche Giovanni detto dell'Opera cadde nella tenace pece di questo maestro, ma seppe almeno conservare nelle pose maggior decoro, ne' panni qualche cosa che può, se non altro, ricordare il vero. E nelle due statue poi ch' egli fece per le nicchie interne di santa Maria del Fiore a Firenze, si vede l' uomo che sapeva di camminare sulle spine, e studiava il passo per non ferirsi.

Uno de' più famosi adoratori del Bonarroti fu quell' illustre matto di Benvenuto Cellini, cesellatore insigne, ornatista di fertile ricchezza, di elegante sovrabbondanza; ma statuario troppo lontano da correzione per aver diritto agli elogi, che prima egli stesso, con trasmodata iattanza, si regalò, poi gli prodigarono i letterati contemporanei, sacco riboccante sempre di adulazioni smaccate. Quel suo Perseo di bronzo che vedesi sotto le arcate della Loggia de' Lanzi a Firenze, quel suo Perseo, diceva, che tanti libri proclamano un capo-lavoro, ha nient' altro che il piccolo difetto d' essere fuori d' insieme.

Formò pure il gusto sulle cose di Michelangelo, Vincenzo Danti, e sebbene uomo di fine pensare e di sicure teorie nell' arte, contrasse dell'esemplare molti difetti.

Ma non tutti quelli che in larga abbondanza ereditò l' Ammunati, ingegno mediocre che molto operò in Padova ed in Firenze, e che sfoggiando ciccia esuberantemente in ogni figura, parve proporsi di arieggiare la maniera del Bonarroti, infiacchendone quella pronta fierezza sua, che nel caposcuola mette tanta meraviglia a ragione. Il suo colosso del Nettuno in piazza del Gran Duca a Firenze, è un goffo nudo, lozzo, pingue e senza vera scienza d' anatomia, giacchè tutti que' muscoli paiono bernoccoli accidentali, anzichè carne.

Leon Leoni Aretino manifesta molta facilità d' esecuzione, una certa fierezza negl' insiemi, valentia nelle estremità,

ma in ogni linea traspare il barocco che cerca i prestigi dell' effetto, non le esigenze del vero.

Fino il più mortale nemico del Bonarroti, Baccio Bandinelli, non seppe far nulla di meglio che imitarne lo stile, e diè in quelle montagne di male appiccati muscoli, che si chiamano l' Ercole della Piazza del Gran Duca, e l' Orfeo di Palazzo Vecchio a Firenze.

Superiore a tutti costoro, perchè d' ingegno più forte e di più assidui studii, fu Giovanni Bologna, che partito di Fiandra ove nacque, si portò a Roma e si tuffò tutto nello studio del Bonarroti, da cui trasse un metodo di modellare pronto, vivace, ben composto, ma non spigliato di affettazioni, per cercare la grazia; non privo di esagerazioni per dimostrare la scienza anatomica. Fra le numerosissime opere sue è famoso il gruppo rappresentante il ratto delle Sabine che ora campeggia sotto una delle arcate della loggia de' Lanzi a Firenze. Tuttochè molti ne sieno i pregi del disegno e della esecuzione, pure si scorge di facile in quell' assunto ardito la mira di pompeggiare in difficili ed artificiose movenze, anzichè di mostrare la nobile semplicità del vero, sì bene interpretata da Fidia e dai quattrocentisti.

Migliore di molto, a parer mio, è il suo celebre Mercurio in bronzo che sta nella Galleria degli ufficii. Gentile e slanciato atteggiamento, disegno un po' esuberante di muscoli, ma corretto, estremità ben girate, fanno di quest' opera una delle più belle produzioni della statuaria moderna.

Il Bologna s' elevò su tutt' i contemporanei, singolarmente pel suo gusto di comporre con elegante ricchezza le fontane pubbliche, come può scorgere ognuno in quella sua de' tre fiumi nel giardino di Boboli a Firenze, e nell'altra del Nettuno nella piazza della città di cui portava il nome; opere ricchissime di composizione, vaghe di ornamenti, pregevoli per figure grandiose, e con molt' arte modellate.

Parecchi imitatori ebbe Michelangelo fra i Lombardi, su' quali primeggiano Francesco Brambilla, Annibale Fontana, Agostino Busti detto il Bambaja, e sud essi poi, senza contrasto, Guglielmo della Porta, autore del deposito di Paolo III, al Vaticano, in cui sono figure condotte con singolare magistero di scalpello e con savio disegno. Specialmente merita nome di valente per quelle statue esprimenti Virtù di non so qual sorta. Imperocchè l' una di esse fra l' altre, mirante a simboleggiare la Giustizia, atteggiò egli con sì sconcia nudità, che fu necessario coprirla di una specie di panneggiamento in bronzo, affinchè non destasse idee un po' troppo disgiunte da quella grave morale, che la giustizia avrebbe debito di proclamare.

In Venezia condusse, dappoi diffuse lo stile di Michelangelo, Jacopo Sansovino, che temperato dapprima per castigata educazione, sbrigliò lo scalpello a convenzioni e a licenze, quando sentì tutta Italia inebbriarsi dinanzi alle esagerazioni del Bonarroti.

Egli educò alla scultura quell'agile ingegno d'Alessandro Vittoria, il quale è tal uomo da meritar più di molti la profonda osservazione dall' artista; imperocchè presenta ne' suoi lavori, non solo anomalie singolari, ma la prova indubbia come per giungere a grande altezza nell' arte non ci sia che un cammino, quello del vero non assiepato dall' imitazione di nessun esemplare. Il Vittoria in fatti, inarrivabile nei ritratti ch' egli era costretto a togliere dalla natura, si mostra convenzionale, delirante, barocco quando fa statue ornative, in cui non altri modelli prende a mira se non quelli del Bonarroti e del Sansovino. Le poche sue teste in terra cotta consultate sulla verità, rivelano quanto di più bello l' arte facesse mai in sì fatto genere.

Infinito è il numero degli statuarii di questo secolo che idolatrando, imitarono le maniere del genio fatale; ma sicco-

me tutti ai nominati inferiori, mi permetterete, o Giovani, ch'io pretermetta di parlarne; giacchè altrimenti dovrei compilare un ben noioso catalogo di mediocrità.

Rotte da Michelangelo e da' suoi imitatori le dighe ad ogni più licenziosa sbrigliatezza, affascinati gli occhi da quella indecore colluvie di figure strambamente accatastate, da quel ribocco di rigogliosi ornamenti, ne venne che l' arte, posta così su ripida china, precipitasse al barocco; e colà s' avvoltolasse per secoli, facendo uscir quegli scogli, sotto nome di figure, che fregiano tutt' i pubblici monumenti del decimosettimo e di quasi tutto il decimottavo secolo; scogli di cui fu inesauribile operatore l'Algardi, al quale tenne dietro una legione di deliranti scalpelli che invece di rappresentare la natura, studiarono tutt' i mezzi per andarne lontani.

Emerse è vero fra tanto lezzo, ingegno sconfinatamente vasto, il Bernini, ma emerse come l' eruzioni de' vulcani, come l' ira dei torrenti, come l' infuriare d' una procella, ogni più casta legge dell' arte sagrificando, per surrogare alla verità l' ardimento, alla ragione gl' impeti della fantasia, alle semplici grazie del naturale, le moine dell' affettazione. Ma in mezzo a tante colpe quante bellezze! quanta morbidezza in alcuni pezzi di carne! quanta vita in alcune mosse! quanta espressione in alcune teste! Che non avrebbe fatto il Bernini se fosse vissuto ai giorni di Raffaello?

L' impulso michelangiolesco, e gli errori de' suoi strambi seguaci, mantennero la scultura nella più misera corruzione fino ai giorni di Canova. E allora egli, ed egli solo, valse ad arrestare il torrente; merito senza dubbio grandissimo, e ch' è ben degno di tutta la più viva riconoscenza; ma che non basta però a renderlo uno scultore vero e corretto come pur vorrebbero tanti. Ripeto ciò che scrissi altra volta: Canova fece all' arte gran bene, ma non tutto il bene, di cui ella aveva bisogno; perchè se valse coll' ingegno robusto a liberarla dal

barocco sconciamente decoratore, non la sferrò da quell' altro barocco latente, se così m' è concesso chiamarlo, che mette nella floscia morbidezza delle carni gran pregio, e vuol l' aggraziato anche dove la grazia si fa distruggitrice della spontanea effervescenza dell' animo, e piglia le affettazioni del moto come indizii di elastica forza.

L' influenza di Michelangelo, fatale, come vedemmo, agli statuarii, lo fu forse maggiormente ai pittori; e n' è prova l' aver essa imperato fin su quell' anima serena e grande del Sanzio.

Difatti, veduti da lui le Sibille e i Profeti della Sistina, parvegli che da quel largo stile dovesse l' arte cavar nuova vita e più robustamente efficace. Si die' quindi a seguitarlo e nell' Isaia che vedesi a sant' Agostino di Roma, e in qualcuna delle Sibille alla Pace, e nella sua tavola ultima della Trasfigurazione; nè potè di conseguenza in tali opere mantenersi indenne dai vizii dell' illustre suo emulo, e serbare quella gentile castigatezza di forma, che fa del Sanzio il pittore più compiuto del mondo.

Che se fin Raffaello, sì corretto e sì savio, cadde nel fascino di quella vasta maniera, immaginiamo quanto non dovessero cadervi gl' ingegni minori al suo, a cui Michelangelo fu scusa ed incitamento, perchè rompessero tutti gli argini della temperanza!

Il porta-vessillo della satanica schiera fu Giorgio Vasari, il protetto dei Medici; Giorgio Vasari, scrittore egregio di quelle vite famose che tutti conoscete, ma altrettanto pittore esagerato, freddo, convenzionale. Entusiasta dell' opere del Bonarroti, tentò imitarle, peggiorando colla fretta soverchia ciò che aveavi di più lodevole nel suo esemplare, e tirando via di pratica, senza mai consultare il vero e senza saperlo a memoria, vastissime tele e pareti. Lasciò quindi alla posterità documento incrollabile, non dirò della pochezza dell' ingegno suo,

che in arte non era grandissimo, ma del danno che può venirne a proporsi come unico scopo, il far grande dell' immortale Toscano.

Molti s' avvidero allora della pessima maniera vasaresca, e gridarono; ma non era più tempo di metter freno al disordine. Venuto il ticchio ai principi e agli opulenti di volere suntuosamente decorati di grandi opere pittoriche i palazzi e le ville, ne conseguì che a soddisfare sì smaniosa voglia del molto e dello sfarzoso, gli artisti preferissero la fretta al far bene, e trascegliessero le esagerazioni michelangiolesche, siccome quelle che più abbacinando gli occhi d' un pubblico già corrotto, poteano più facile guadagnare fama e denari.

Ecco allora venir in campo i due Allori, Angelo ed Alessandro, il primo valentissimo nei ritratti, ma ammanieratissimo ne' quadri di storia, come può aversene prova in quel suo Limbo agli Ufficii, gelido riflesso di tutt' i vizii di Michelangelo, senza nessuno de' pregi. Alessandro nipote e scolare d'Angelo, fu tutto inteso a far pompa d' anatomia e diè nel falso più dello zio, e quindi a cento doppii più che il Bonarroti.

Più forse di tutti gli altri scimieggiò Michelangelo Daniele Ricciarelli da Volterra, che protetto dal maestro gli fu lungamente aiuto. Questi ebbe di così fatto discepolo tale compiacenza, che lo creò suo sostituto nei lavori del Vaticano, lo promosse, lo soccorse, lo arricchì di disegni. Ma l' abilità della mano era nello scolare maggior dell' ingegno; quindi è che senza la mente di Michelangelo, Daniele non avria potuto condurre quella tanto rinomata Deposizione di Croce alla Trinità de' Monti, che insieme alla Trasfigurazione di Raffaello e al s. Girolamo del Dominichino, fu tenuta fra i migliori dipinti di Roma. Ma è ella veramente quel gioiello che vien proclamata? A me non pare, perchè se la scienza del disegno è pur molta, v' hanno i germi dell' esagerato in ogni figura;

sicchè ella è impeciata di corruzione come tutt' i prodotti di quella scuola.

Corruzione che si manifesta avanzatissima nei lavori di Pierino del Vaga a Genova, mestierante più che pittore, e scorretto oltre ogni dire, ed in quelli tanto decantati di Giulio Romano a Mantova, ove gli abborracciamenti del contorno e del pennello non sono bastevolmente compensati da una dotta composizione. Tenuto in freno finchè visse il Sanzio, di cui fu allievo ed aiuto, si scatenò in delirii appena quegli finì di vivere, tuffandosi tutto nella imitazione del Bonarroti, la cui influenza si manifesta evidentissima nei giganti del Tè a Mantova, le più sconvolte figure dipinte ch' io vedessi in mia vita.

Nè di sconvolgimenti fu parco neppure il Rosso fiorentino, che formatosi principalmente sui cartoni di Michelangelo, ne contrasse la maniera, facendosi di quella veicolo ad uno stile vivacemente impetuoso e ad un comporre largamente fecondo di bizzarrie, ch'egli allietava d'un colorito più focoso che ragionevole. Le sue migliori opere condusse in Francia ai soldi di Francesco I da cui gli fu allogata la direzione di tutte le pitture e di tutt' i ricchissimi ornamenti del castello di Fontainebleau. Il più savio e studiato fra' suoi dipinti è però quel Deposto di Croce che lavorò per la chiesa di Santa Chiara a Borgo San Sepolcro.

Gli fu emulo ed anzi invidioso rivale, il bolognese Francesco Primaticcio, che educato all'arte da Giulio Romano, imparò da lui più a venerare Michelangelo che non la verità. E gli effetti di questa venerazione portò nelle numerose pitture da lui condotte pel citato castello di Fontainebleau, ove, dopo la morte del Rosso, fu nominato a direttore di tutte le opere d'arte che Francesco I volea sfarzosamente prodigate in quella sua favorita residenza.

Anche il Tintoretto si propose a modello Michelangelo,

e diè nelle abbaruffate follie che tutti conosciamo, di cui le più travolte si rinvengono nel maggior numero de' quadri della scuola di s. Rocco, ove per farsi emulo del suo grande esemplare, tentò ardimenti rinnegati dalla verità e dal buon senso, manifestando però sempre ingegno straordinario.

Infinita è la schiera degli sciocchi, disse il poeta, quindi infinita fu pur quella dei ciechi imitatori del Bonarroti, i quali ogni lor potenza adoperarono perchè l' arte sconciamente ammanierata, si ravvolgesse nelle sfrenate licenze del barocchismo. Destano ora il ribrezzo, ora il riso le mosse diaboliche, i muscoli impossibili, le pieghe inverosimili, onde schianzarono freschi e dipinti ad olio i michelangioleschi del secolo decimosettimo e decimottavo.

Nè il miasma s' arrestò neppur quando, per opera di Raffaello Mengs, l'arte tentò rifarsi, studiando l' antico. Allora anzi ne surse un eclettismo strano, più fatale delle stesse eccentricità dei barocchi. Molti, intestarditi che la miglior maniera di farsi valenti pittori quella fosse di adottare il sistema de' Caracci, ch' essi chiamavano arcadicamente, il sistema dell'ape succhiante da ogni fiore il suo meglio, si posero, nuove farfalle, a volare da un' imitazione all' altra, rubando agli antichi marmi la gravità delle pose, a Raffaello la linea della composizione, a Michelangelo i torosi muscoli, al Correggio quel gioco indistinto di armonici contrasti, di mirabili trasparenze, che in lui (ma in lui solo) è bellezza che trascina all' ammirazione, e ne composero una pittura a mosaico tutta schianzata di reminiscenze, la quale, proponendosi di riprodurre il buono dell' arte, dimenticava dell' arte lo scopo, la rappresentazione cioè della scelta natura, siccome veste a nobili idee, giacchè quegli artisti tutto dagli altri copiando, non badavano al vero mai, o tutt' al più lo guardavano per acconciarlo a lor modo di correggesco, di raffaellesco, di michelangiolesco, di tizianesco; tramescolanza importabile che

fini col dare effimera vita e più effimera fama alle vaste tele di Guerin, di Pujol, di David e de' vantati luminari pittorici dell'Italia il Benvenuti, il Sabatelli e il Camuccini, il primo ingegno mediocre, che a nulla di grande sarebbe giunto, neppur forse con ottima educazione; il secondo disegnatore dottissimo, che molto d'utile e di bello avrebbe fatto se non si fosse intumidita la franchissima mano coi nudi di Michelangiolo; il terzo ingegno potente, a cui non altro mancò se non il coraggio di consultare il vero, anzichè Michelangelo e l'Urbinate (1).

E chi stimasse dettate da spirito di parte o da brama d'irrisione queste amare sentenze, che non sono mie, ma del pubblico, giudice inesorabile, si porti a Firenze nella cappella mortuaria de' Medici, e vegga la pesante volta del Benvenuti, osservi a Pitti, i farraginosi soppalchi del Sabatelli, visiti le tante chiese e palazzi di Roma e di Napoli, ove il Camuccini parve piacersi di sprezzare ogni norma del vero, per far parodie raffaellesche e bonarrotesche.

Che se l'errore di quegli artisti ultra eclettici è scemato d'assai, non è spento per altro; e l'educazione che predicando originalità, trascina ad imitare sempre gli altri, è ancora viva, e vegeta in molti luoghi d'Italia, come quasi ai giorni del freddissimo Mengs.

Da tutte parti d'Italia, anzi a meglio dire d'Europa, si mandano pensionati a Roma perchè si perfezionino sui grandi esemplari; perchè appurino lo stile sulle antiche statue; e si raccomanda loro di studiare in que' sommi, senza imitarli mai. Ma che ne avviene? Ne avviene che i giovani, a forza di sentire a dirsi che lo stile di Michelangelo è il sommo del su-

(1) Non pongo in questo novero l'Appiani perchè, sebbene guardasse con venerazione ai grandi esemplari, pure non volle imitarne nessuno mai, e rimase il pittore più originale e più degno di stima del suo tempo, particolarmente ne' freschi.

blime, quello del Sanzio il sommo del grazioso, l'antico il sommo del nobile e del corretto; a forza di ricopiare questo sublime, questo grazioso, questo corretto, imitino, senza volerlo, le altrui maniere, e guardino la verità attraverso lenti colorate; sicchè invece di vederla giusta, la travedono, o la convertono. Ed ecco uscirne quell' arte delle reminiscenze che riproduce tutto quanto fu fatto, nè ci dà mai la forma, nè il soffio vitale della natura, della vita, del pensiero, del sentimento.

Nè la cosa può camminare altrimenti; imperciocchè sta nell' ordine logico, che chi guarda sempre ad un esemplare, lo imiti anche involontariamente; e chi lo copia sempre per apprenderne il bello, modifichi in certo modo le sue concezioni medesime, tramutandole nella forma o nell'idea delle cose imparate.

Io certo non vengo qui a dire che Raffaello non sia divino nell' opere sue, che Fidia non abbia tocco nella forma il punto più eccelso dell' arte antica, che Tiziano non sia un colorista di forza e d'ingegno incommensurabili, che Michelangelo non si mostri in alcune sue figure, disegnatore sapientissimo. Anzi convengo che tutti questi sono i migliori valentuomini che l' arte ci desse. — Ma domando io agli educatori (non ai vostri, diletti Giovani, perchè la pensano al par di me) quali furono que' grandi da cui questi sommi imitarono, se essi vennero in un tempo in cui l' arte non s'era ancora dipartita dalla timida rappresentazione del vero? Essi non aveano dunque che due esemplari da ricopiare, i maestri loro, ligii riproduttori della verità, e questa verità stessa, la quale per presentarla acconcia all' idea dell' artista, bastava sceglierla ne' tipi che a quell' idea convenivano.

Ora dunque, volendo seguitare il cammino di que' grandi, non sarebbe egli più ragionevole cominciare la educazione de' giovani coll' insegnar loro lo alfabeto della forma, ch' è, e

sarà sempre la geometria, ammaestrarli con questo mezzo e con quello della prospettiva a riprodurre il vero esattamente? Padroni di rappresentare questo vero qual è, e di ricordarlo con fedeltà, il che è più necessario, essi sarebbero di già artisti, perchè la scelta di quanto v'ha di più nobile, di più toccante, di più poetico nel vero, è questione d'ingegno, non di dotte imitazioni dell'altrui; e l'esperienza dell'uomo e lo studio profondo di ciò ch'egli teme o brama, vale a dare questo insegnamento più che cento teorie. Per scegliere poi il vero in quello ch'esso ha di più efficace sull'anima, non è già necessario di ricopiare per dieci anni Raffaello come il Maratta ed il Camuccini, ma è indispensabile far quello che nè il Maratta, nè il Camuccini, nè centinaia di pensionati a Roma fecero mai. Apprendere a studiare l'uomo nella profondità dell'animo suo; dalla forma e dal tipo esterno indovinarne il pensiero ed il sentimento; veder la parola arcana del cuore in un gesto inavvertito, in un sorriso, in una lagrima furtiva. E per giungere a tanto, non bisogna altrimenti sudar anni ed anni dinanzi ai sublimi cadaveri dell'arte raccolti nel Vaticano, ma aver la mente preparata a penetrare nella storia dell'uomo civile; confrontare la passata colla presente; indagare le passioni nel tugurio e nel palazzo, nella donna del popolo e nella profumata damina; nel pio che soccorre a' miseri e nell'empio, che lor toglie sostanze e riposo; nella fangosa avarizia pel denaro che irride ai gemiti della povertà, e nella cordiale effervescenza del popolano che divide coi compagni un pane stentato; nella taverna, ove la gioia sgorga spontanea da chi non pensa al domani; nel gabinetto del diplomatico ove le ambizioni e le gelosie tingono di nero l'avvenire e le pompe più ricche della fortuna; in somma da per tutto ov'è la vita dell'anima, il moto de' sentimenti, la foga dei desiderii. E tutti codesti studii sull'uomo morale conviene rafforzare poi colla memoria, ripetendo l'osservato colla reminiscente

matita. Imperocchè senza aver la memoria guidatrice del segno, torna vano sperare d'imprimere alle attitudini spontaneità, agli affetti parola, alle movenze quella fervenza dell'istante, che il modello tenuto per ore ed ore in azione, non darà mai.

Per questa via soltanto Raffaello si fece gigante e diventò originale, e non per quell'altra, si raccomandata fino a' di nostri, di ricopiare questo o quel luminare del cinquecento, per imitarne poi servilmente la maniera, e farsene quindi o scimie, o caricature.

Nè con tutto ciò intendo dire che le opere de' sommi non debbansi negli acconci modi studiare; ma lo studio ch'è da portarsi su quelle deve mirare, non a togliere qua e là una data forma di gruppo od una data intonazione di colore, ma a rintracciare i mezzi coi quali essi, valendosi del naturale, manifestarono si efficacemente l' idea concepita dall'intelletto. Quando un simile studio fosse fatto con tenace attenzione, si vedrebbe allora limpidamente che i guidatori della educazione dei cinquecentisti furono i casti quattrocentisti, i quali loro insegnarono a vedere giusta la geometria e la prospettiva della forma e del chiaroscuro, e li iniziarono ad intendere il vero ed a ricordarlo. Raccertati da questo fatto irrecusabile, verremmo nella persuasione che dai quattrocentisti è utile che i giovani incomincino lo studio, non già per farsene gl'imitatori, ma per indovinare le maniere di ritrarre utilmente il naturale e di rammentarne i moti e le forme.

Ho digredito alquanto, o Giovani, dal mio soggetto, e ve ne chieggo scusa. Ma forse indirettamente mi vi accostai anche in quest' ultima parte del mio discorso più che per avventura non apparisca, se valsi a persuadervi (e lo spero) essere ogni imitazione de' grandi dannosa, e più che tutte quella d' un uomo come il Bonarroti, il quale poggiando altissimo, ma fuor della linea del naturale, dee trascinare qualsiasi studioso

delle sue opere, per quanto accorto, nel falso, nell' esagerato, nel barocco.

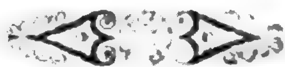
Procuriamo sì d' intendere, al pari di Michelangelo, la prospettiva del corpo umano, di acquistare quella scienza sua unica, di fissare i piani in ogni parte, di fermare decisa e netta la forma, di disporre con rara semplicità le masse del chiaroscuro, di determinare esatte le posture delle ossa; ma nel tempo stesso ricordiamoci di sfuggire il suo sistema esagerato d' anatomia, di evitare quel monotono nei caratteri che lo fa incapace, o almeno non curante, ad esprimere le transizioni dell'affetto e la differenza dei tipi; quella smania, direi quasi, orgogliosa di movimento; da ultimo quello stile, roborato sì dalla scienza, ma non dalle infinite varietà del vero; ed allora l' osservazione del grand' uomo potrà tornare anch' essa di qualche vantaggio, se non altro per evitare eccessi in cui, pur con tanto e sì gagliardo ingegno, egli cadde, trascinatovi dalla fatale ambizione d' esser detto, come accennai nel principio dell' altra lezione, *piuttosto straordinario che vero.*

BIBLIOGRAFIA.

I migliori libri da consultarsi sugli artisti de' quali è discorso in questa Lezione sono:

VASARI. — *Vite* ec.

BALDINUCCI. *Notizie dei professori di disegno da Cimabue in qua* (Milano 1812).



VIGESIMAOTTAVA LEZIONE.

Il Correggio, i suoi imitatori e le Accademie.

Se Michelangelo, in onta dell'eminente suo genio, anzi per l'eminente suo genio, fu causa di viziosa esagerazione ai disegnatori, il Correggio coll'affascinante maniera del suo più chiaroscurare che colorire, diventò causa della corruzione dei susseguenti pennelli. Il che non vuol già significare, ch'egli non sia stato un grand'uomo, e che non meriti sincera l'ammirazione di quanti si conoscono d'arte: vuol dir solamente che tutti que' pregi artistici i quali si compongono di dotte convenzioni, anzichè di una savia rappresentazione della scelta verità, tornano sommamente dannosi a chiunque li studia, perchè infondono massime che si dilungano dallo scopo dell'arte ridetto da me tante volte, *la manifestazione cioè d'un'idea vera coi mezzi del vero che valgono a rappresentarla.*

Antonio Allegri, dal paese in cui nacque sopranominato il Correggio ove ebbe i natali nel 1494, fu senza dubbio il capo della scuola lombarda, scorsa l'epoca aurea del quattrocento; ed un de' pittori i quali più meritano l'attenzione dell'artista, non già per cavarne i meglio profittevoli insegnamenti, ma per indovinare il perchè con sì poca correzione nel suo

disegno e con un modo di comporre più dottamente armonico, che razionale, trascinasse sì gran numero di pennelli dietro il suo stile.

Senza imbarazzarci a ricercare se egli fosse o no discepolo di Carlo del Mantegna o di qualche altro pittore della vecchia maniera, basterà il dire che in nessuna delle sue opere, neppure fra le prime, traspare traccia del castigato stile del quattrocento.

Insigne frescante, quanto abile pittore ad olio, lasciò grandiose opere nell' uno e nell' altro modo che valgono a comprovarlo un ingegno di gran potenza, ma rivolto ad allettare piuttosto colle seduzioni del colore e meglio del chiaroscuro, che non a parlare all'animo colla verità del segno e del sentimento.

Il carattere dominante de' suoi dipinti ad olio è un colore fuso e brillante quasi fosse smalto, di maniera che i lumi hanno un lucido e le ombre una trasparenza da cercarsi invano in altro pennello contemporaneo. Superiore a Tiziano nel distribuire le ombre ed i lumi, è di lui più luminoso e più tenero, sicchè a diritto vien lodata la perfezione inimitabile del suo chiaroscuro. Sotto tal punto di vista uno dei suoi migliori dipinti è la *Notte* famosa, che fa parte della galleria di Dresda, ma n' è a cento doppii meglio condotta e più ben degradata la Maddalena leggente nella stessa quadreria, capo lavoro rispetto ad intonazione, forza e verità di chiaroscuro.

Altro dipinto dell'Allegri, mirabile per tali pregi, è il san Girolamo della galleria di Parma, gemma unica per freschezza di luce, per tondeggiamento di parti, per armonia, per trasparenza d' ombre. Bene scrisse del colorito di questa preziosa tavola il pittore Philipps di Londra, ch'essa è ricca senza esagerazione, armoniosa senza essere monotona, vigorosa senza esser nera, brillante e dolce ad un tempo. Nè mancano

pregi nel disegno in particolare delle teste, girate bene quasi tutte e con giuste proporzioni.

Ove l'Allegri si mostra invece disegnatore, ora incerto ora scorretto, è in altri dipinti di quella quadreria, come per esempio nella Deposizione di Croce, nel Martirio di s. Placido e di santa Flavia, nella Madonna detta della scodella. Pieghe accartocciate, mosse impossibili, ossa slogate, attaccature false, ogni forma in generale poco decisa, sono palmari colpe di queste tre opere che a mala pena vanno inorpellate da una preziosa armonia e dolcezza di chiaroscuro.

Stupenda fatica del Correggio è una mezza figura di Cristo portante la croce nella galleria di Vienna; ma il male sta che invece di leggersi in quel volto il dignitoso aspetto del Dio umanato, si scorge la triviale faccia d' un uomo del volgo.

Ma sopra tutt' i dipinti suoi mi par superiore l'Antiope dormente, al Museo del Louvre. È impossibile dipingere meglio le carni, impossibile far tondeggiare di più le membra, impossibile accoppiare con maggior abilità la grazia voluttuosa alla scienza profonda dell'ombrare, la lucidezza delle tinte alla dolce delicatezza de' toni, l' armonia alla varietà. Quella bellissima dormiente non somiglia a nessuna donna bella in nessuna parte, eppure v' è il respiro ed il sangue sotto la cute, tanto l' ideale pensato colle reminiscenze del vero, dà meglio l' immagine della vita che non la natura copiata dal modello!

Molto s' è disputato in questi ultimi tempi con quali metodi tecnici giungesse l'Allegri a dare tanta durevole lucentezza a' suoi quadri. Merimée nel suo Trattato della pittura ad olio, e Constantin nel suo libro *Idées italiennes*, tentarono dimostrare che il Correggio preparava i suoi dipinti ad olio, prima a chiaroscuro con grassa pasta di colore, indi li velava più volte a tinte leggiere, sino a che ricevessero il colore ed il tono da lui desiderato.

La galleria Doria a Roma possede un abbozzo del Correggio a tempera quasi a chiaroscuro, e questo era destinato senza dubbio ad essere compiuto da velature a colori e caldi e freddi, ma che lasciassero trasparire la forma e il chiaroscuro sottoposti. Alcuni scrittori sono d'avviso che tale metodo fosse pur quello di Paolo Veronese, e che ad esso soltanto sieno dovuti lo splendore, la trasparenza e la forza brillante che s'ammirano nei dipinti del Caliari.

Comunque sia di ciò, egli è certo che il Correggio possedette in eminente grado la scienza d'armonizzare i colori fra loro a mezzo di riflessi e passaggi da una tinta all'altra, valendosi dig radazioni che allettano e mettono una varietà infinita entro a masse che sarebbero monotone a forza di analogia, o rudi per contrasti troppo arditi.

Altri caratteri peculiari alla maniera del Correggio sono, e quell'aspetto ridente ch'egli dà ad ogni cosa, e que' contorni pieni e ritondetti, e quelle forme un po' materiali, che nuocono, non v'ha dubbio, a manifestare la elevazione dello spirito, ma ci compariscono affascinanti di simpatia. Rispetto alla bellezza delle linee egli avea le stesse massime professate due secoli più tardi dall'Inglese Hogart; evitava cioè, la linea retta, cercando invece una certa tal quale ondulazione che l'Hogart, più fabbricatore di paradossi che di buoni quadri, stimava trovare nella forma della *S*, e chiamava *bellezza* e *grazia*. — Per tal causa i contorni del Correggio serpeggiano sempre, nè si squadrano mai; sicchè, esagerati che fossero d'una linea, urterebbero or nel floscio ora nel tondo, e imprimerebbero, specialmente ai volti, un che di satirino e di beffardo che nell'opere sue è gentilmente grazioso, in quelle degl'imitatori goffamente antipatico.

Egli infatti, e negli atteggiamenti e nei volti, ha più del fiammingo che dell'italiano; e sembra cercare il bello piuttosto nella flessuosità delle forme che non nella espressione.

Le sue Ninfe, le sue Dee, persino le sue Sante, manifestano un'esuberanza di vita e di salute che non suscita l'idea nè di leggiadria, nè di devota aspirazione; laonde, al fine non rispondono i mezzi, e non è raggiunto il grande scopo a cui deve mirare l' artista.

Nè viene da ciò che il Correggio, volendo piuttosto piacere ai sensi, che non parlare alla intelligenza, non arrivò se non le qualità esterne dell'arte. — Da questo i giudizii differenti che vennero portati dai critici sopra di lui, gli uni ponendolo primo a tutti; gli altri di molti e molti gradini inferiore a Raffaello. Quegli che ammira la Madonna di s. Sisto a Dresda e la Disputa del Sacramento a Roma, non può di certo trovare la stessa misura di lode per la celebre Notte e per tutte le altre opere del Correggio, perchè in esse, salvo qualche rara eccezione, lo spirito non raggia mai attraverso la forma, nè si fa manifesta l' azione a mezzo degli affetti che ci danno origine.

Valentissimo, come dissi, nel fresco quanto nell'olio, il Correggio condusse in giovane età quella sua cupola della chiesa di s. Giovanni ove l'Evangelista è rappresentato in un momento d' estasi, dinanzi al Salvatore che gli apparisce circondato dai discepoli, dagli Apostoli e da cori d' angeli. Bella opera in vero per colore, e più per chiaroscuro, ma dove l' abuso dello scorto nuoce a nobiltà, nè fa sempre verosimile il vero.

Leonardo da Vinci insegnava ne' suoi precetti, che, per far bene spiccate le figure, bisogna opporre un campo chiaro al lato oscuro, e viceversa, un fondo scuro alla parte chiara. Tale sistema, al primo considerarlo, sembra, se non il più naturale, almeno il più accomodato a trovar facilmente il rilievo, quindi non è a maravigliarsi se fosse seguito esattamente da tutta la sua scuola. Ma il Correggio sagacemente s' accorse che gli effetti più potenti non nascono dai contrasti arditi, sì invece dalle piccole differenze nelle analogie, e che il congiun-

gere la luce alla luce e l'ombra all'ombra con giuste gradazioni, produce il chiaroscuro più vigoroso e più armonico. Codesta preziosa massima egli attuò per la prima volta nella cupola di san Giovanni.

Ma la svolse meglio nell'Assunzione della Vergine alla cattedrale di Parma, ch'è il migliore de' suoi freschi. Nella parte superiore v' ha una folla innumerevole di teste di cherubini, poi d'Arcangeli ad ali spiegate; indi Santi, poi Apostoli che assistono al trionfo della Vergine. I cieli si aprono e Gabriele discende per riceverla; altri Arcangeli la sostengano e l'accompagnano, e qual d' essi suona, quale canta, o danza, o schiara artatamente la scena con fuochi e profumi. E in tutti que' volti v' ha tale una gioia, un che di festivo, d' ilare, di vivace, tanto la luce va diffondendosi serpeggiando su tutta la scena, che si sente come un' insolita lietezza d' animo nel considerare questo fresco, bench'esso sia deteriorato grandemente dal tempo.

Al primo sguardo, e veduta dal basso si fatta gigantesca opera, appare una stramba confusione di gambe e di braccia. Le finestre rotonde forate in ciascheduna vela dell' ottagono della cupola, spandono una luce sfavorevolissima. La pittura poi fu alterata dagli anni, di guisa che i chiari si annerarono, ed in molti siti v' hanno scrostature considerevoli. Perciò la composizione è guasta da macchie bianche provenienti dal caduto intonaco. Non bisogna dunque cedere alla prima impressione per ben giudicare di questa opera mirabile; ma sceverare dai pregi intrinseci i danni che li scemarono o li tolsero.

Merita poi particolare considerazione il modo col quale n' è disposto e contrastato il colore. La tinta dominante è un grigio chiaro-caldo, che s' unisce in una stupenda armonia colla luce gialla del centro e non urta in quel dorato generale di cui frequenti volte abusarono gli antichi veneziani, anche più famosi. Codesta tinta di più in più calda, discende sino al-

la base della cupola sul tamburo, da dove i Santi e gli angeli contemplano la beatificazione della Vergine. Ed è questa la parte in cui la pittura di cui parlo, manifesta il carattere più grande e più ricco per la disposizione delle linee, pel chiaroscuro e pel colore. I gruppi sono meglio separati che nella parte superiore ove una selva di braccia e di gambe rende confuso l'insieme. Peccato che nel disegno sieno da notarsi sì numerose scorrezioni!

Tutte le cupole dipinte sono, in generale, pesanti e scure quando le si paragonino a questa, in cui ogni cosa concorre ad inspirare il medesimo sentimento di gioia e di gaiezza serena. Senonchè nel considerare al soggetto che n'è rappresentato, facilmente si dimenticherebbe esser ella adombramento d'un grande mistero cristiano, se l'occhio non si fermasse sulle vôlte eccelse che la sopportano. Esso la stimerebbe piuttosto l'apoteosi d'una Giunone, che non lo esaltamento della Madre del Salvatore.

Il rimprovero tante volte lanciato e sì spesso ingiustamente alle feste della Chiesa romana, di richiamare troppo alla mente de' fedeli gli splendori della mitologia, dovrebbe indirizzarsi con più di ragione ancora alla pittura religiosa dopo la metà del sedicesimo secolo, e in particolare al Correggio, che innanzi agli altri si pose su tale cammino.

Egli influì sull' arte forse più, od almeno più generalmente, che non Raffaello, e contribuì più d' ogn' altro artista a confondere le distinzioni che fino allora aveano saldamente durato fra l' uno e l' altro soggetto. Siccome il senso mistico delle ceremonie ecclesiastiche sfuggiva all' intelligenza delle moltitudini preoccupate soltanto dello spettacolo, così gli artisti di tal nuova scuola si proposero piuttosto di colpire l' immaginazione, che non di elevare l'anima. Il sentimento che inspirò Raffaello nella sua prima opera del Vaticano, la Disputa, sì nobile, sì severa, sì cristiana, tal sentimento si

maravigliosamente espresso nelle Madonne di san Sisto e di Foligno, s'estinse rapidamente nell'arte, in ragione della influenza crescente della scuola veneta e più ancora del Correggio, le cui attrattive di colore e di chiaroscuro contribuirono a far perdere di vista lo scopo principale dell'arte religiosa.

Se i Caracci osarono creder possibile la riunione delle qualità eminenti che distinguono ogni scuola in particolare, si fu perchè nelle pitture del Correggio stimarono avverato lo strambo e pernicioso lor sogno. Il massimo errore d'essi, si fu la speranza di raggiungere uno scopo tanto elevato con un sistema d'imitazione, senza prendere per prima base il vero. Il Correggio invece non imitò nessuno; è il suo genio solo che valse a scoprire lo stile dai Caracci, indarno e sudatamente cercato nello studio de' maestri originali.

Quanto meno avrebbero errato (chè errore v'è sempre in ogni imitazione dell'altrui) se questa gelida tendenza imitativa avessero diretta sull'opere del Sanzio! Raffaello si mostra sempre nobile, grave, elevato, ed è colla saggia manifestazione del pensiero ch'egli tocca inimitabilmente la grazia nelle sue Madonne, mentre la grazia delle donne correggesche è sempre nella forma esteriore, nudata d'ogni dilicato pensiero. Raffaello è il pittore dello Evangelio che avvia l'anima verso la sorgente del puro e del perfetto, Iddio: Correggio è il gaio pittore della voluttuosa mitologia, il lubrico interprete dell'Olimpo pagano, in cui ogni diletto si catena alle men nobili tendenze dell'uomo. La sua Assunzione strappa l'applauso all'artista, ma non soddisfa lo spettatore, che al di là delle maraviglie dell'arte, cerca un pensiero il quale risponda a quelli bramati dall'anima nel soggetto. Fin negli stessi argomenti mitologici, nella sua Galatea p. e., Raffaello ha una grazia serena che parla all'intelligenza, il Correggio invece, anche nei soggetti religiosi, si vale di forme che s'indirizzano sol-

tanto ai sensi, e li vogliono stimolati alle gioie del grato pericolo.

Egli fu sommo, innanzi tutto, nel dipingere fanciulli, valentia che gli venne dall' accarezzata abitudine di farli soggetto di continui studi. Li ritraeva nei loro giochi, nelle loro piccole risse, per tutto ove potea sorprendere la cara vivacità dei lor movimenti. Da questo lo ingegno suo unico a foggiare le teste de' cherubini: giovani volti che sorridono con tanta naturalezza da forzare quasi a sorridere con essi.

V' è a Parma un' opera di lui, pregevolissima sotto tal punto di vista, e curiosissima, per certo, come documento storico. Senza ripetere col Lanzi ch' essa è una delle composizioni più briose e più dotte che sieno uscite da questo sommo pennello, mi contenterò d' osservare com' essa debba essere detta la più stramba pittura che si possa rinvenire in un convento, ed in particolare nella sala di ricevimento d'una abbadessa. — Rappresenta una Diana circondata da un popolo di piccioli Cupidi: poi vi son le Grazie, le Parche e le Vestali occupate a sacrificii: indi viene Giunone nuda, sospesa in aria, quale Omero la descrive nel quindicesimo Canto dell' Iliade. Poi, fra un gruppo di satiri, apparisce Endimione, Adone ed altri olimpici drudi, non troppo attagliati di certo alla edificazione di un reclusorio di monache.

Viene spontanea sul labbro la domanda quale mai comunità religiosa dovesse essere quella, in cui l'abbadessa comandava al Correggio pitture tanto profane, fregiate d' epigrafi e di versi, al par del soggetto fatti per ispirare desiderii tutt' altro che rivolti alle gioie del cielo? Ma quelli erano tempi in cui i poeti invocavano il sommo Giove, perchè fosse protettore all' armi de' Cristiani.

Eppure fu il grande applauso che ottennero le Veneri, le Diane, le Giunoni ed i Cupidi del Correggio, che gli fruttarono l'onore di venire scelto a dipingere la cupola del Duo-

mo. I monaci Cassinensi, maravigliati delle bellezze un po' mondane che pompeggiavano dinanzi ai loro sguardi nell'appartamento dell'abbadessa di s. Paolo, vollero che l'Allegri dipingesse la cupola della lor chiesa; e così, dalle poco caste imprese della dea della castità, passò egli a dipingere un'Assunta ricca di merito artistico, ma non di purezza cristiana, nella cattedrale.

Il Correggio, dipingendo cupole e lacunari, s'accostumò sì bene alla prospettiva dello scorto, ch'è raro assai di non incontrare ne' suoi dipinti teste scortanti in cento maniere; ma non riuscì sempre bene. Nel suo matrimonio di s. Caterina che vedesi al Louvre, gli scorti sono in generale d'un disegno debole e sopra tutto di un effetto sgradevole. Codesto scoglio Raffaello evitò, non perchè gli fosse difficile il superarlo, ma perchè sempre preoccupato a ricercare il pensiero nella sua più alta espressione, rispingeva tutto quello che non era se non vano sfoggio di scienza, o poteva dare idea di stranezza o di contorsione.

La scuola di Parma divenne, per mezzo del Correggio, il tipo di quelle di Lombardia. Anzi può dirsi ch'egli operasse per tutta Italia, ad eccezione di Venezia, una vera rivoluzione artistica. I più vollero farsene imitatori, dagli artisti più abili ai più meschini. Ma egli nè questa gloria conobbe, nè parve neppur dubitare di poterla ottenere giammai. Quattro anni dopo aver terminata la cupola della cattedrale, morì d'un afflusso di sangue, procuratogli, dicesi, da un lungo tragitto a' piedi ch'egli percorse durante il sole cocente di luglio, per riscuotere non so che somma, la quale contatagli in minuti quattrinelli, aggiunse le molestie del peso a quelle del calore.

Sia vero o no questo racconto, che per dir la verità sa di fiaba; sia vero o no ch'egli languisse sempre nella miseria, cosa del pari inverosimile quando si pensa che i dipinti

suoi furono fra i più pagati dell' epoca; non è per altro men certo ch' egli trapassò nella fresca età di quarant' anni nel 1534, lasciando pochi i discepoli, numerosissimi gl' imitatori; i primi mediocri quasi tutti, i secondi valenti; prova, a parer mio, indubitata ch'egli non aveva massime fisse e salde da insegnare, e solo potea tornar profittevole a quelli che, già fatti artisti sotto altre scuole, tentavano insignorirsi di quel suo fascino di armonia e trasparenza di chiaroscuro, che come tutte cose affascinanti, guida nel peccato senza avvedersene.

Fra quelli che più seguirono il Correggio, la storia novera Francesco Maria Rondani, che essendogli aiuto nei lavori di s. Giovanni di Parma, gli fu in seguito più contrafattore che imitatore. Quando però dipingeva con uno stile ch'egli osava chiamare originale, sebbene non uscisse mai dalla cerchia incerta e sfumata del *correggismo*, non seppe giungere alla grandiosità del capo scuola, anzi venne persino dai più indulgenti accusato di troppo minuto e rotto negli accessorii, e di snervato nel chiaroscuro.

Un de' più abili ad imitare il Correggio fu Michelangelo Anselmi di Lucca che ne divenne passionato seguace. Debole compositore, apparisce però largo nei contorni, studiatissimo nelle teste, lieto nelle tinte, amico specialmente del rosso, che varia di cento guise in un quadro stesso.

Lo superò Bernardino Gatti detto il *Sojaro*, ch' è dei più certi discepoli del Correggio e dei più fedeli alle sue massime, in particolare nei soggetti che avea trattati il maestro. Nella Madonna di Campagna a Piacenza emula il Pordenone per colorito, e alla Steccata di Parma si mostra di poco inferiore al Correggio per scienza, armonia e trasparenza di chiaroscuro, ma non vi cerchiamo disegno, perchè non v' ha linea che non racchiuda od una esagerazione od un errore.

Giorgio Gandini, Lelio Orsi da Novellara e Girolamo da Carpi, pur tentando d' imitare il Correggio, diedero nel

molle e nel floscio senza arrivare mai, neppur da lunge, il merito sommo di tanto esemplare, la bilancia cioè, e la trasparenza del chiaroscuro

Più di tutti vi si accostò, pur serbando certa originalità nello stile, il Parmigianino, il quale per altro ostinandosi a credere che nel lungo e nell' ondeggiante stesse la grazia, fece sotto teste, per dir vero agili, gentili, simpatiche, certi corpi d'una lunghezza impossibile, e mani in cui le dita s'appuntano a mo' di fusi, e piedi interminabili. Fosco e cupo talvolta nel colore, avea però un chiaroscurare ben disposto, un comporre facile, unito, gradevolissimo; sicchè senza avere nè manco uno de'meriti eminenti del suo grande esemplare, si buscò fama di sommo, ed ebbe sino lodatori che vollero scusare quella sua stramba lunghezza di proporzioni, dicendola emula alla eleganza de' marmi greci. Povero Fidia se qualcuna delle sue divine figure avesse la sorte di somigliare a quelle del Parmigianino!

Imitatore dell'Allegri fu anche Federico Barrocci d'Urbino, il quale, specialmente nelle teste de'putti e delle donne, assai vi si accosta. Nel resto, più esagera i vizii del grande originale, che non ne raggiunga i pregi. Per guadagnare vaghezza e trasparenza di toni, caccia l'iride da per tutto, fin nelle ombre; per dar mollezza ai contorni, non fa contorno; per ottenere grazia, dà nello smorfioso. Il Bellori che ne scrisse la vita, racconta, che mirando ad essere nelle opere sue naturale, provava in varie guise i modelli, ed interrogavali se in quell' atteggiamento sentissero sforzo alcuno, finchè giungeva a trovare il meno forzato. Se ciò era, convien dire che ai suoi tempi le movenze contorte e affettate fossero diventate abitudine sin nella gente del popolo, perchè nulla v' è di più contorto, di più assestato a mosse fuor di natura delle figure barroccesche.

Seguitò in parte la maniera del Correggio anche Luigi

Cardi detto il Cigoli fiorentino; e dico in parte soltanto, perchè fu men lercio di affettazioni e di smancerie, non cercò col fuscellino la grazia, siccome tutt' i correggeschi, a costo di cadere nello smorfioso, non idoleggiò quasi suprema bellezza la trasparenza delle ombre, ed ebbe poi disegno assai più dotto, a parer mio, del sommo maestro, e colorito più forte, più intonato, più succoso di quanti furono i seguitatori dell' Allegri; sicchè guardando al suo capo lavoro, che è senza dubbio la lapidazione di S. Stefano a Pitti, si crederebbe d'aver dinanzi un dipinto di Tiziano o del Palma vecchio. Tutto ciò fa sì che il suo stile, pur ritraendo del correggesco nella composizione e nel chiaroscuro, debba esser detto piuttosto originale che derivato. E questo è merito grande, il quale se andasse unito a maggiore castigatezza di disegno, a maggiore temperanza di sgangherate attitudini, a teste più scelte, a naturalismo, infine, meno triviale, farebbe del Cigoli uno de' più valenti pittori che avesse Italia. Ma i tempi si opponevano a queste qualità; e l'artista che avesse voluto dimostrarle, a dispetto del pubblico, delirante per le strampalataggini ingegnose, sarebbe morto di fame.

S'attenne pure allo stile del Correggio, Bartolomeo Schedone di Modena, che riuscì frescante gajo, e valentissimo coloritore anche ad olio, specialmente negli effetti di luce serrata. Ma per isciagura egli era sì poco fondato nel disegno e nella prospettiva, che per quanta buona volontà si ponga nell'ammirare il suo colorito ed il suo robusto chiaroscuro, è impossibile non sentire disgusto di quelle sue scorrezioni veramente imperdonabili. La migliore sua opera è una Pietà nella galleria pubblica di Parma, ma quanto lontana dai migliori dipinti de' contemporanei!

Anche in Bologna la maniera del Correggio trovò ammiratori e seguaci moltissimi. Laonde sulla maniera di lui quasi esclusivamente si formarono quegli eclettici Caracci, che

la storia dell' arte ci presentò come i ristoratori della già ammanierita pittura italiana.

Lodovico fu il primo autore di questa pretesa rivoluzione, che non fu altrimenti l' opera del genio, ma il risultamento d' un intelletto laborioso, perseverante, riflessivo.

Nato nel 1555, morto nel 1619, Lodovico Caracci fu da giovinetto sopranomato il *bue*, appellativo che ne' primi suoi anni egli meritò, non per la tardità dell'ingegno, ma perchè lavorava colla pazienza, la lentezza, la forza del bue; meditava a lungo e continuamente su quanto andava imparando. Povero d' immaginazione per inventare, ma provveduto di certo tatto per comprendere i grandi maestri che i suoi contemporanei, con ridicola burbanza, disprezzavano, cercò in quei maestri l' ispirazione, e stimò d' averla trovata imitandoli spesso servilmente.

Così fatta, pur troppo, sterile perseveranza del servile imitare, egli la cominciò dalla s. Cecilia del Raffaello, gemma della pinacoteca Bolognese che stava allora in s. Giovanni in Monte. Dopo si portò a Venezia a copiare Tiziano e a ricevere i consigli del Tintoretto, il quale non rinvenendo in lui quella scintilla del genio che, a ragione, gli parea sì necessaria all' artista, lo consigliò a lasciar la pittura.

Da Venezia recossi a Firenze, ove trovò la scuola nella più misera decadenza, ed egli quindi, da assennato, si pose a studiare i migliori dipinti de' più grandi maestri. Ma vedendo poi che guadagnavano plausi e denaro coloro soltanto che imitavano il Correggio, corse a Parma a ritrarre i grandi freschi di s. Giovanni e del Duomo, insieme alle tavole del Parmigianino ; e là si tuffò senza riserbo in quello stile gradevolmente armonioso, ma scarso di sodezza e di verità, finchè si abbandonò ai lenocinii del far largo, del vibrato, dell'abbagliante, e divenne un valente artista sì, ma decoratore.

Così formossi quel sistema, nella sua grandiosità meschinissimo, che consisteva nel prender da ogni scuola il merito individuale che la distingue; intendimento che parrebbe di tutti l'ottimo, se la storia non ci avesse mostrato come per tal via si distrugga ogni forza propria a rappresentare il vero con indipendente originalità.

Agostino Caracci suo cugino ed allievo, ed uomo più innanzi nella erudizione che non nell'arte, riunì i precetti di simile eclettismo nel seguente sonetto, che somiglia un poco ad una ricetta promettente la guarigione di tutt'i morbi:

Chi farsi un buon pittor brama e desia,
Il disegno di Roma abbia alla mano,
La mossa coll'ombrar veneziano
E il degno colorir di Lombardia.

Di Michelangiol la terribil via,
Il vero natural di Tizïano.
Di Correggio lo stil puro e sovrano,
Di un Raffael la vera simmetria.

Del Tibaldi il decoro e il fondamento.
Del dotto Primaticcio l'inventare,
E un po' di grazia del Parmigianino.

Ma senza tanti studii e tanto stento,
Si ponga solo l'opre ad imitare
Che qui lasciocci il nostro Nicolino.

Che vuol dire Nicolò dell'Abbate, un de' più leziosi ed ammanierati barocchi che dipingessero entro Bologna. Dite la verità, o Giovani, nel leggere consigliata in sul serio codesta strana panacea, non vi par egli di sentire qualche

cosa di simile a quella di Calandrino, che richiesto in che modo si dovesse dipingere, rispondeva *pigliate del rosso, del giallo e dell'azzurro e mescolateli insieme, poi dipingete?* Dite la verità, non move a sorpresa codesto consiglio balzano d'imitare maniere spesso diverse, anzi opposte per giungere alle creazioni d'un'arte la quale non deve fissarsi a scopo se non la rappresentazione d'un'idea vera coi mezzi del vero che valgono a manifestarla? — Quale pittura dovea uscirne da questo antilogico sistema di studi, il quale tutto raccomandava, eccetto quello che bisogna forse unicamente raccomandare, lo studio del naturale? Oh! non altro di certo che quella servile, fredda che esercitarono i tre Caracci, e che per isciagura valse ad inoculare un dannoso miasma a quasi tutt'i pittori che li tolsero a maestri.

Difatti, alla scuola de' Caracci mancò quel germe di originalità e di vita che fa l'arte emanatrice di un grande pensiero colla forma ad esso attagliata. Ella copiò e copiò sempre dai più grandi esemplari del cinquecento, ma non seppe raggiungere mai le bellezze del vero, perchè il vero ritraeva in modo da acconciarlo alle preconcette massime d'imitazione. Fra le quali questa era in cima di tutte, e di tutte la più fatale, credere che dai contrasti arditi ne venisse il rilievo, dalle grandi piazze di lume e di ombra, il fascino più attraente per lo spettatore, dal grandioso contorno la grandezza fin del concetto. Così esageravano una massima pronunciata da Michelangelo, da accettarsi essa medesima con molto riserbo, quella cioè, che la pittura era da tenersi tanto più buona quanto più andava verso il rilievo. E siccome il Buonarroti medesimo avea insegnato che primo scopo della pittura essendo la rappresentazione delle forme dell'uomo, bisognava sopra tutto apprendere di quest'uomo la costruzione, così Lodovico, capo della scuola, ne inferì che l'insegnamento dovesse fondarsi sui tre cardini seguenti.

1.° Imparare l'anatomia sui cadaveri con ogni cura;

2.° Studiare il nudo nelle circostanze più opportune a mostrare gagliardia di movenze, e arditi effetti di chiaroscuro;

3.° Disporre le composizioni e colorirle sopra una eclettica imitazione di que' pittori che più ebbero plauso nelle affascinanti attrattive del far largo e del tingere di gran forza.

Di qua per conseguenza il nudo disegnato la notte con un lume artificiale che giovasse a presentare masse larghe ed ardite di chiaroscuro. Di qua il sistema di accartocciare le pose per trovare nei più difficili scorti il modo di mostrare perizia nel disegno del corpo umano. Di qua quel piegare *piazzoso*, opportuno a grandiose masse, ma contrario al razionale andamento del drappeggiare. Di qua finalmente l'amore, lo studio e l'imitazione continua di un grande pittore che nell'artificio del rilievo e del chiaroscuro, vinse forse qualunque altro, e che mentre in vita non fu forse degnamente apprezzato, trovò dopo la morte tanti seguaci ed imitatori, il Correggio.

E vorremo poi maravigliarci se studiando in condizioni lontanissime dalle naturali, il nudo, il rilievo, gli sbattimenti, il grandioso; se cercando lodi di pittori naturalisti, per vie dalla natura lontane, codesti Caracci non raggiunsero a pezza quelle sublimi ispirazioni, alle quali la pittura italiana dovette la sua grandezza? Vorremo maravigliarci se essi disconobbero per gran parte le qualità più eminenti, secondo cui le arti del bello visibile sono da considerarsi siccome un ramo della poesia destinata a cooperare al fine universale degli studi dell' uomo?

Al ritorno da' suoi viaggi, Lodovico Caracci, che già seguitava il suo dipingere servilmente imitatore, incontrò a Bologna una viva opposizione dalla parte degli artisti e del

pubblico, avvezzi i primi a tirar via di pratica senza guardare il vero mai, innamorato il secondo dello stravagante e del faragginoso venuto in moda colle sfolgoreggianti corruttele della dominatrice Spagna. Lodovico cercò allora intorno di lui un qualche appoggio che sorreggesse il suo sistema e non seppe trovarne nessuno. Avvisò al miglior mezzo, quello di formar degli allievi, e avendo scorto grandi disposizioni all'arte ne' suoi due cugini Agostino ed Annibale, se li prese con sè, li educò e ne fece uscir quegli artisti che per tant' anni seguitammo a chiamare i rigeneratori dell' arte, ma che pel fatto servirono a meglio spingerla verso la sua decadenza.

Annibale, il più celebre ed il più abile fra questi due, cercò del suo meglio, e come lo si poteva con tanta pendenza al servile imitare, di raggiungere la espressione morale, e talvolta vi riuscì bene. Alcune fra le sue pitture son forti, animate e d'uno stile che s'eleva fino a poesia. Nulla ostante, volendo imporre al riguardante colla grandiosità, cadde nel greve e nel freddo, e mancò spesso di convenienza e di verità.

Il disegno d' Annibale, quando si voglia paragonarlo a quello degli stravolti suoi successori, è ardito, sostenuto e di un bel carattere, ma se lo si pone d' accosto alle opere di Raffaello, apparisce pesante, rotondo e poco fino; se a quello de' grandi quattrocentisti, senza correzione e tutto convenzionale. Lo stile troppo indeciso e sgraziato de' suoi nudi, non varia mai; ed in ciò egli rassomiglia a Michelangelo che in tutte le sue differenti figure ci fa vedere gli stessi muscoli, la stessa carne, gli stessi individui. Annibale non raggiunse dunque nè le finezze, nè le grazie del disegno: e valsero senza dubbio a condurlo in ciò fuor di via gli esempi del Correggio, ottimi ad ottenere certa grazia, direi quasi, sensuale, ma funesti rispetto al disegno, e più ancora rispetto alla giustezza ed alla verità de' movimenti.

In onta a ciò i freschi del palazzo Farnese, opera da attribuirsi ad Annibale, sebbene vi lavorasse anche per qualche tempo il fratello Agostino, mostrano un artista che sa disegnare assai meglio de' così detti *idealisti* a lui contemporanei. È forza però confessare che i maggiori pregi di que' tanto lodati dipinti son più dovuti agl' industri furti a cui non isdegnò porre mano l'autore, che non alla originalità del suo ingegno, ammorzata dall' educazione eclettica ricevuta nei suoi prim' anni. — E in effetto, quando si ferma l' attenzione sui migliori pezzi di quel vasto lavoro, è facile riconoscere che furono più o meno rubati al Correggio, a Raffaello od a Michelangelo. Nel Mercurio e Paride, p. e., la figura del pastore richiama alla mente una delle movenze più usate dall' Allegri; la testa è una riproduzione di quella dell' Amore, colorita dal Sanzio alla Farnesina. La Venere dinanzi a cui sta inginocchiato Anchise, pare sia copiata dalla Fornarina di casa Barberini. La Venere portata sull' acque da Tritoni, rammenta, più che a libera imitazione non sia concesso, la Galatea dell' Urbinate. I telamoni, gli atlanti e i troppo muscolosi nudi del fregio, rivelano chi ha guardato troppo alle pitture della Sistina.

In mezzo a questo per altro, v'ha in tutt'i rammentati freschi un che di grande, di monumentale, di sfarzoso che dovea produrre una gagliarda impressione sopra i pennelli di una età già di soverchio avviata allo sfarzo ed alla magnificenza. Quanti in fatti non furono i pittori rinomati delle epoche susseguenti che s'inspirarono nei freschi del palazzo Farnese! Le macchinose storie lasciateci da Luca Giordano, da Pietro da Cortona e da altri artisti italiani celebratissimi del secolo decimosettimo; in Francia gli sfondi del Romanelli al palazzo Mazzarino ed al Louvre, la galleria di Versaglia, gli immensi lavori decorativi di Lebrun, di Mignard e de' loro contemporanei, hanno per origine i freschi d' Annibale su cui

è discorso. Lo stesso stile che ai tempi di Luigi XIV dicevasi lo *stile romano*, e che i primati dell'Accademia volevano inoculare nei loro allievi, non era altra cosa che quello di Annibale al palazzo Farnese. Senonchè fra la maniera del valente bolognese e l'altra da' francesi accattata, corre, come dice un elegante biografo de' Caracci, la differenza che passa fra la pomposa magnificenza di un finanziere, e la liberalità senza ostentazione di un gran signore (1).

Gran peccato che questo maestoso stile fosse da Annibale abbandonato in seguito, quando le non curanze e gli immeritati dispregi del Cardinale Farnese lo gettarono nella più cupa malinconia, e gli prepararono la immatura morte del corpo, e si direbbe ancor dell' ingegno! Perchè dopo le ricordate pregevoli opere egli cadde in un naturalismo triviale e pesante, in cui appena è a lodarsi una certa larghezza di esecuzione.

Preso quindi nel suo complesso, lo stile d'Annibale può a diritto esser marchiato di soverchiamente imitatore dell' altrui, e di convenzionale. Le sue drapperie, le sue maniere di acconciare i capelli, le sue attitudini stesse, rivelano l' uomo ch' era sino a gola tuffato negli affettati manierismi dell' epoca; giacchè tutto tende a destare la maraviglia collo straordinario, e quindi a dilungarsi dalle semplicità del naturale. Infine, egli ha più pensato ad imitare il Correggio da lui chiamato il pittore *per eccellenza*, che non la verità; più a disvelare nell'arte ciò che chiamasi gusto e bravura, che non la vera bellezza. Fu in una parola come gli uomini di spirito, corrotti dai vizii, sacrificò, al pari d' essi, quasi tutto al brillante effetto dell' istante, pochissimo alla ragione ed al sentimento, preferì il plauso degli occhi a quello dell' intelletto.

(1) Delaborde, Histoire des Peintres. — Paris 1853, Vie d' Annibal Carrache.

Consociatosi al fratello Agostino più valente nel disegno e nelle lettere che non nei lavori di pennello, e al cugino Lodovico che gli era stato il primo maestro; avvisò che nessun modo potesse esservi migliore di diffondere le sue massime, che quello di farle note col mezzo dell'insegnamento largito a molti giovani.

Così questi tre uomini, congiunti di sangue e di pensamenti, fornendo le officine loro di disegni, d'incisioni, di pitture, di plastiche gettate sull'antico, tenendo ogni giorno il modello vivo in azione, dando particolari corsi di prospettiva, d'anatomia, di composizione, d'architettura; in determinate epoche esponendo i lavori de' loro alunni, e abbellendo codesta solennità colle armonie della musica e l'incentivo della poesia, fondarono quella famosa Accademia degl' *Incamminati*, che dopo fu presa a modello di tutte le istituzioni congeneri, senza che quelli che le fondarono si curassero, il più delle volte, di seguitare quanto in essa potea esservi di essenzialmente utile, ed accettando invece a chius' occhi quanto vi si annidava di fatalmente dannoso.

L'istruzione che veniva data in quest'Accademia dai tre cugini non era soltanto una novità sotto il punto di vista delle dottrine che vi s'insegnavano, ma vi si chiudeva eziandio, così nell'uso de' mezzi come nella forma stessa delle lezioni, molto di radicalmente contrario a tutt'i metodi precedenti. Sino allora l'educazione che ricevevano i giovani avviati alla pittura, non era diversa da quella che davasi agli operai. Il maestro, avendo al suo fianco un garzone cui spesso forniva vitto ed alloggio, l'iniziava ai secreti del mestiere, non altro che coll'esempio continuo della propria opera. I Caracci invece non vollero punto che i loro allievi passassero pei differenti gradi di un simile garzonato; e pigliando lo insegnamento da più elevata scaturigine, surrogarono ai consigli familiari, le pubbliche lezioni; all'influenza domestica di un

padrone, la maestosa autorità del professore. Di tal guisa Bologna aggiunse ai suoi celebri insegnamenti universitarii una specie di facoltà delle arti, in cui venne dimostrato dalla cattedra quanto da vicino o da lontano si catenava alla pittura. Annibale s'occupava esclusivamente a svolgere le regole del disegno e del colorito, a guidare la matita o il pennello de'comincianti: Agostino, invece, facea dissertazioni su tutto, insegnava tutto, dalla storia universale sino alla prospettiva; dalla filosofia dell' arte fino ai nomi e all' ufficio de' muscoli e delle ossa. Autore egli stesso d' un trattato d' anatomia e di uno d' architettura, leggeva ai giovani, in forma di lezioni, questi suoi scritti; e su ogni ramo dell' arte esponeva dottamente teorie.

Di tal guisa tutto mutossi il sistema dell'istruzione artistica. Le teorie imparate per tempo dai giovani, se valsero a rendere più pronto e più comprensivo l'ingegno loro, servirono anche ad inorgoglirli fuor di misura, fino a negligentare le pratiche, le quali invece aveano fino allora servito a formare artisti; spesso è vero, non molto elevati pel concetto, ma padroni del disegno e del pennello.

Di più queste teorie, sendo fondate sull' eclettismo, vale a dire sull'imitazione delle maniere de'sommi insieme affastellate, raffermato dallo studio del naturale, doveano produrre in molte menti degli alunni imbarazzo a trovar la via d' operare acconciamente da soli; in molte altre più timide, la impossibilità di formarsi un modo originale, e perciò la pendenza ad imitare sempre servilmente, quando i maestri proclamati famosi, quando la natura. Infine dovea venirne, e ne venne, quel sistema accademico che mantenne l'arte o gelida copiatrice dell' altrui, o copiatrice del modello noleggiato, dall' epoca dei Caracci insino a noi.

L'Accademia fondata da questi ultimi, ebbe però un pregio che le susseguenti non poterono conseguire nè po-

tranno mai, salvo che massime ferme, logiche e vincolate razionalmente fra loro, non ne costituiscano il principio morale regolatore. E questo pregio consisteva nella concordanza degli insegnamenti dei tre istitutori, e nell'ingegno di collegarli a ciascun ramo dell'arte, di guisa che all'allievo non potesse venirne confusione che lo portasse a dubitare sulla giustezza delle cose studiate.

Quelli che fondarono accademie dopo i Caracci, frantesero completamente codesto savio principio dell'unità; e pur volendo seguitare le norme caraccesche, commisero l'errore grossolano di scegliere i varii maestri necessarii all'istruzione, fra genti che aveano maniere e pensamenti, non solo diversi, ma opposti gli uni agli altri. — Così gli *Elementi*, a mo' d'esempio, vennero spesso insegnati in una maniera che non si catenava allo svolgimento d'essi, la rappresentazione del modello vivo. Quindi coloro ch' entravano nelle scuole superiori erano costretti a dimenticare l'appreso nelle precedenti, e pigliare altra via. Per tal guisa se ne fece una tela di Penelope, in cui distruggevasi alternatamente il già fatto, e ne uscirono quindi mestieranti, anzichè artisti solidamente fondati.

Altro grave errore fu quello di adoperare in seguito codesti mestieranti medesimi, siccome maestri. — Non avendo essi principii sicuri sulla ragione geometrica de'corpi, ignorando il più delle volte la prospettiva, ridussero lo insegnamento ad una mera pratica condotta dal caso, stimando che lo esercizio e l'occhio potessero essere i soli maestri, la scienza vera non mai. Di là ne uscì quella massima fatale che i naturalisti voleano opporre agl'idealisti, di ripetere cioè fino a sazietà agli scolari, *fate quel che vedete e tirate innanzi*, senza poi ricordarsi che nessuno avea istruito quei grami nell'arte del ben vedere, vale a dire in quella di considerare la verità colle norme scientifiche che ne danno le ap-

parenze, e l' altra di sceglierla, eseguendo esattamente lo scelto.

I mestieranti insediati nei pubblici istituti di belle arti, allevarono di conseguenza altri mestieranti, e quindi a poco a poco l' arte venne risguardata come un risultamento dell' ingegno naturale misto ad una pratica acquistata a furia di prove incerte, oscillanti, condotte a tentone. Addio quindi principii e norme, addio sistemi sicuri: tutto riposò sul talento di saper copiare più o men bene dal modello vivo o da una statua antica, ovvero dall' altro talento d' imprimere a questa roba rubata a stralcio, il marchio della pronta disinvoltura e di un facilmente saltellante pennello, o a meglio esprimerci, artificiosamente girato in calligrafiche spire.

Ecco adunque la più ferrea mediocrità uscire conseguenza logica di quest'assenza d' ogni norma scientifica: ecco venirne nel settecento quei giocolieri del pennello, que' corifei del tocco, quei pirotecnici a fuoco del Bengala, la cui fama fatua durò quanto il foco fatuo. Ecco intronizzarsi qua le fredde imitazioni di Raffaello, là quell' altre sulle antiche statue, ora quelle dei briosi barocchi del secento, quando, finalmente, un naturalismo sonnolento, inteso a riprodurre la materia qual è, ma a non avvivarla mai di quel sentimento che non soccorre, se non chi sa scientificamente le norme servienti ad estrinsecarlo.

E intanto che questa ignoranza poneva l' arte in balìa dell' occhio, quindi del caso, si venerava come canone infallibile, quanto v' era di più condannabile nell' insegnamento caraccesco. Perciò il nudo voleasi fatto per lo più di notte, affinchè porgesse più artificiati e più arditi effetti; senza badare che quella tanta forza e ampiezza di ombre impediva di veder giusti e l' insieme e il dettaglio. Si mandavano i giovani a ricopiare col pennello le opere de'grandi cinquecentisti, perchè pigliassero e quella scala di toni, e quella sapiente bilan-

cia di colorito, senza ricordar loro che maestro di tale scienza deve essere il vero, se l'artista vuol risultare originale da senno, e uscir dalle freddezze della imitazione.

I poveri frutti di codesto sistema accademico non potevano sfuggire allo sguardo scrutatore d' alcuni critici affinati all' osservazione. Laonde scorgendo essi il misero vantaggio che ne veniva all'arte da così fatte accademie, scorgendo che i prodotti usciti da quelle non avevano ciò che costituisce la bellezza vera nelle opere artistiche, la vita ed il sentimento, si tennero in pien diritto di sentenziare come le accademie fossero essenzialmente dannose all' educazione artistica; e porgevano a prova, non esserne risultato mai nessun grande artista.

Il fatto era vero, ma la causa attribuitagli era ben altra dalla proclamata sì recisamente. Sì, egli è indubitato, che dalle accademie seguaci della caraccesca nessun artista di gran vaglia uscì mai; ma non già perchè il sistema accademico fosse di sua natura pessimo, sì invece perchè nella maggior parte delle accademie mancava affatto un sistema, che è quanto a dire un principio regolatore. Non è dunque che si insegnassero cose nocive con un metodo qual che si fosse, egli era che non s' insegnava nulla, e che non seguivasi nessun metodo, lasciando solo operare il caso: egli era che, raccomandando di continuo agli alunni di fare quel che vedevano, non erano essi guidati a vedere quel che facevano: egli era che predicando quasi Vangelo, doversi lasciare libero da regole il genio, questo trovatello infelice scioglieva quindi le ali pei vasti campi dell' infinito, fino a che mancatagli direzione e lena, cadeva stanco dopo inutile salire.

E questo avveniva perchè o sceglievansi all' istruzione uomini che non avevano essi medesimi nessun principio scientifico; o se pure lo aveano, quest' era in diametrale opposizione con quello d' altri insegnanti della stessa accade-

mia. Perciò elisioni di massime, confusioni, frantendimenti, incertezze negli scolari: quindi il caos nella mente, nella mano, nel sentimento; quindi l'occhio e il capriccio costituiti a padroni d'un'arte che rispetto alla forma, tutta s'appoggia sulla scienza più fissa e più ferma, la prospettiva.

Così la varia messe d'instruzione che pretendevasi dare in codeste accademie, si distruggeva da sè medesima, alla guisa di due palle di bigliardo lanciate con impeto, l'una contro l'altra, che scontrandosi, arrestano in prima il corso, poi rapidamente indietreggiano. E pur troppo l'arte indietreggiò per siffatta guisa sullo scorcio del passato secolo, da non parere a gran pezza più la ministra di quelle forti voluttà dello spirito che raccolgono in un sospiro la vita.

E per dimostrare che i critici avevano torto d'ascrivere alle accademie, solo perchè accademie, la colpa di tardare il passo all'arte, basta ad una riflessione por mente, che Leonardo, cioè, dovette all'istituzione della sua accademia, quella scuola sì florida da cui uscirono i Luini, i d'Oggiono, i Cesare da Sesto, i Ferrari. Basta por mente che dalla caraccesca ne vennero l'Albani, il Domenichino, il Guercino, e, principe sopra questi valorosi, l'amabile Guido Reni.

Non è dunque l'istituzione delle accademie che sia dannosa all'arte, è il sistema fin quasi a' di nostri seguito nelle più fra esse, di togliere a maestri gente di pensare non unisono, o artisti che del pensare prendeansi cura nessuna. Scelti gl'insegnanti fra quelli che dell'arte conoscano i principii scientifici, scelti in modo che il criterio estetico da cui sono guidati, sia concorde: e che invece di sterili e vaghe teorie espongano nitidamente a'giovani le più sicure e più salde, col mezzo de'fatti pratici, le accademie daranno risultamenti, non forse uguali alle antiche scuole, ma di certo vicini assai, perchè i mezzi di studio che è in grado di offerire

un pubblico istituto di belle arti, sono senza dubbio più pronti e più numerosi di quelli che essere possano forniti da una semplice scuola privata, come potrebbe adesso condursi.

Ho parlato franco su questo si discusso argomento, innanzi tutto perchè fu sempre incrollata fede dell'animo mio il pronunciare franca la verità, quando il dirla può togliere un danno o procurare un vantaggio; poi perchè sentivo dentro da me viva la compiacenza, di vedere i mali antichi da per tutto scemarsi; e qui fra noi in particolare scomparire, per opera d'uomini che amorosamente le forze loro congiungono a porgervi, o Giovani, savie maniere di unisoni insegnamenti, i quali varranno a condurvi sul migliore de'sentieri, e a tenervi lontani dalle fiacchezze della imitazione, dai tentennamenti del caso, e più che tutto, dallo strepitoso delirar del barocco, a cui destino la ventura Lezione, dopo che vi avrò dato qualche cenno sui principali discepoli de'Caracci che, pur fra' molti loro meriti, ne diventarono i preparatori, se non le guide.

BIBLIOGRAFIA.

Vasari. — *Vita di Antonio Correggio.* — (Vedi vol. VII dell'edizione del Le Monnier).

Mengs. — *Memorie concernenti la vita e le opere di Antonio Allegri.* — (Nel vol. II delle sue Opere, Bassano, 1778).

Pungileoni. — *Memorie istoriche di Antonio Allegri.* — Vol. tre, (Parma 1831).

Bellori. — *Le Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni.* — (Roma, 1672, in 4.°).

M. Leoni. — *Pitture di Antonio Allegri da Correggio illustrate.* — (Modena, 1841).

Baldinucci. — *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua.* — Vol. 14. (Milano, 1808-12).

Malvasia. — *La Felsina pittrice, Vite dei pittori bolognesi.* — Divise in due tomi. (Bologna, 1678).

VIGESIMANONA LEZIONE.

Gli allievi de' Caracci e del Caravaggio, e il barocco nelle arti.

Guido Reni, il miglior allievo de' Caracci, e tanto più valente de'suoi precettori, se ne staccò per qualche tempo onde farsi imitatore di Michelangelo da Caravaggio, allora salito in gran fama. Alcune osservazioni per altro di Annibale sopra un dipinto di lui, condotto su così pesante maniera, lo trassero prontamente d'errore e lo condussero a formarsi uno stile del tutto opposto, cercando una bellezza più serena e più nobile, ma piuttosto nella forma che nella espressione.

Nè in quest'ultima parte poteva salire a certa altezza colla educazione ricevuta, perchè nè i Caracci, nè il Caravaggio miravano mai ad infondere nei loro alunni le vere norme onde manifestare la vita dello spirito. In fatti il Domenichino è soventi volte freddo nello estrinsecare la passione; l'Albani è tipo d'un'eleganza artificiale che non ammette neppur l'idea che l'affetto sia possibile; e Guido poi, pure cercando di continuo la grazia, ce la offre sì, ma non sempre dall'affetto avvivata. La natura gli fu però così prodiga de' suoi doni, che ogni volta si piacque di studiare a fondo il suo soggetto, e di cercarne le altezze dell'ideale, le raggiunse da maestro, specialmente ne' volti atteggiati al dolore.

I lavori che meglio provano la valentia di questo artista sono l'Aurora di casa Rospigliosi a Roma, fresco di maestosa bellezza e stupendamente intonato; il S. Michele e la Fortuna al Campidoglio, l'Elena del palazzo Spada, l'Erodiade in quello Corsini, la Purificazione nella galleria di Modena, il S. Tommaso di Pesaro, l'Assunta a Genova, ma sopra tutti, il gran quadro della Pietà alla pinacoteca bolognese, capo lavoro di espressione devota e di forme grandiosamente severe, insigne sopra tutto per gentile malinconia nelle teste.

Guido fu uno di quegl' ingegni privilegiati che in onta di una educazione non felice, seppe trovare nella pittura quella dignità di linguaggio che la rende ad un tempo efficace e seducentissima. Abilissimo negli esercizii tecnici del pennello, potè farlo obbedire alla grazia colla quale disponeva sempre i suoi concetti. Portatosi a Roma, valse colà a formarsi una maniera che teneva di molti maestri ad un tempo, ma tuttavolta riuscì a serbarsi originale per certa sua amabilità di forme e simpatia di teste che forse da niuno fu superata. Il suo gusto fu delicato, e nulla ostante più mondano che severo, più attraente che corretto. Aggiunse, in una parola, grande eleganza alle maniere de' contemporanei, eleganza che gli valse i suffragi dell'universale a tutta ragione, perchè se lo stile corretto è via a soddisfare l'intelligenza, l'eleganza attrae l'animo e lo dispone all'affetto.

Gran peccato che tanti pregi appaiano meno spiccati talvolta ne' suoi dipinti in causa dell'affettazione cosparsa nelle movenze, e nelle drapperie in particolare, grandiose e ben pennelleggiate, ma tutt' altro che vere. Di tali colpe peraltro l'osservatore non s'accorge nemmeno, specialmente se ferma lo sguardo sulle teste di lui miranti in su, nelle quali seppe infondere tanta espressione, tanta vita, tanta leggiadria, da rapire l'ammirazione anche ai più rigidi censori. E di tale sua potenza sentiva a diritto certa qual vanità, anzi, dirò meglio,

orgoglio, giacchè soleva dire, *lasciatemi eseguire due occhi che guardino in alto e vi farò miracoli.* — Nei volti di donna prendeva spesso a modello la Venere de' Medici e la Niobe, ma l'una e l'altra tramutava secondo il soavissimo ideale che sentiva nell'anima (1); e l'ideale gli fu guida anche nelle teste maschili, nelle quali non avviene mai si ravvisi il ritratto.

Questi elogi però non meritano di certo tutte le opere sue, giacchè in esse fu inegualissimo a seconda dei trabalzi improvvisi a cui soggiacque la sua condizione economica. Lucrava tesori co' suoi dipinti, e intanto giuocava i pingui guadagni a turpi giuochi d'azzardo, ove perdette somme ingentissime, fino a vedersi necessitoso del pranzo, fino a vendere per pochi soldi il pennello a Saulle Guidotti, impegnandosi a scontare il misero salario con un quadro alla settimana. Allora, per vivere tirava via di furia e fretta, badando al far presto piuttosto che al far bene. Ammassato così altro denaro, tornava a giuocare, e sciupava di nuovo gli avanzi. Laonde di nuovo ponevasi a guastar l'arte. Perciò, nelle opere condotte entro ai periodi della miseria, frequentissimi i falli di prospettiva, le scorrezioni di disegno, le trascuranze del pennello (2).

(1) Ad uno di questi esemplari, la Niobe, non si mostrò servilmente ligio che una volta sola; e fu nel gran dipinto della strage degl' Innocenti, ora alla Galleria pubblica di Bologna, ove tutte le teste di donna arieggiano troppo da vicino il celebrato marmo attribuito a Scopa.

(2) M'aspetto che parecchi mi riprenderanno, perchè io che ho parlato sì a lungo di Tiziano, di Leonardo, di Raffaello, abbia detto sì poco di Guido, da essi tenuto pari o di poco inferiore a questi sommi; ma io risponderei a simile rimprovero, caso mi venisse fatto, le saggie osservazioni che Enrico Delaborde prepose alla sua recente ed egregia vita di Guido. — « Conoscendo » meglio (dic'egli) le belle epoche della pittura in Italia, noi abbiamo imparato ad essere severi verso questo periodo (il caraccesco) qualificato di secondo » rinascimento, e che non fu, in sostanza, se non una delle fasi della decadenza. » L'età d'argento che si schiuse a Bologna, lascia uno splendore incomparabile » all'età d'oro che Firenze, Roma, Venezia aveano pure veduto. In una parola, » anche rendendo omaggio all' abilità di Guido e di qualche altro discepolo » de' Caracci, è permesso di chiamare falsa la grandezza del merito loro, ed » insufficienti le loro dottrine. La scuola a cui essi appartengono, l'ultima delle

Gli fu degno emulo e competitore il Domenichino, allievo anch'egli per qualche tempo de' Caracci. Questo forte ingegno, timido sì ma perseverante, piuttosto che ad imitare i grandi maestri, si diè assiduo a ricopiare la natura, ma non giunse a saperla ben scegliere mai. Sicchè la verità da lui ritratta, di rado è quella universale che mira alla perfezione del tipo, ma è piuttosto l' individuale che guida alla rappresentazione dell'accidente. Più grandioso che corretto nel suo disegno, cade però sovente nel triviale e nel goffo. Ma compensa questa colpa con la qualità sì difficile a conseguirsi, di manifestare gli affetti con grande evidenza e somma perizia. Sopra tutto nelle arie delle teste appalesa un che di vivo, di animato, di carezzevole che fa dimenticare la pesantezza delle sue pieghe e lo sgangherato di qualche movenza. Fermo e largo ne' suoi dipinti ad olio, apparisce poi insigne pratico nei freschi; i migliori de' quali veggonsi a Roma, a S. Carlo a Cattinari, a S. Andrea della Valle, a S. Luigi de' Francesi. Perseguitato sempre dal Lanfranco, dai Riberiani e da tutti gli emuli suoi, visse vita misera, cruciato di continuo da censure crudeli, da intrighi vergognosi, sicchè morì giovane, non senza sospetto di veleno, coll'angoscia di non sapersi prezzato quanto valeva, lasciando che l'imparziale posterità vendicasse la ingiustamente oltraggiata sua gloria.

L' Albani, altro discepolo dei Caracci, non seppe mai elevare il suo pensiero sino alle alte regioni dell'arte. La sua vita molle ed epicurea, spiega la natura, dirò così, effeminata dell' ingegno suo. Egli possedeva una villa deliziosa che gli offriva in abbondanza que' siti ridenti, graziosi, varii che s'ar-

» scuole italiane, sì per la data che per le prerogative, non conta, a così esprimerci, che pittori di molto spirito, anzichè sinceramente inspirati. A dir breve, essa finì a snervare l'arte che pretendeva rigenerare, surrogando le speculazioni sistematiche agl' impulsi del sentimento, e i raffinamenti materiali alle arditezze del pensiero. » (V. *Histoire des Peintres de toutes les Ec...* N. 159, *Le Guide*.

mirano ne' suoi dipinti. Colà sua moglie gli servia da modello per le sue Veneri, e dodici fanciulli, tutti bellissimi, gli offerivano quella folla d'Amori e di Genietti onde son popolati i suoi ridenti paesaggi. Qualche volta l'Albani tentò colorire soggetti religiosi, ma i suoi angeli sono ancora Amorini, le sue Madonne son Veneri.

Tutte le opere di lui, rappresentino paesaggi o figure, hanno quel carattere d'eleganza che piace all'occhio ma non va sino all'anima, giacchè codesta eleganza è tutta esteriore, ed è ben raro ch'ella s'elevi sino alla grazia intellettuale. Quei suoi giuochi, quelle sue scene campestri, hanno affettazione senza gaiezza. Il suo colorito è dorato, fresco, vivace, ma spesso monotono, quindi non sempre vero; il suo disegno, più che scorretto, si mostra incerto, floscio, perchè pareagli il meglio desiderabile de' pregi la morbidezza sfumata de' contorni. Predecessore a Claudio di Lorena nell'arte di colorire e d'immaginare gradevolmente il paese, gli rimase di poco inferiore nella scelta de' siti e nella forza del pennello: pregio grande sino a pochi anni sono; cioè sino a quando, per opera d'insigni oltremontani, la pittura di paese sollevossi a tanta verità, a tanta grandezza di concetto, da far interamente dimenticare le dotte convenzioni di Claudio, l'ardito scaraventar di luce di Salvator Rosa, la verde intonazione del Domenichino, e le arcadiche mollezze dello sdolcinato Zucherelli.

Non diretto allievo dei Caracci, ma intelligente seguitatore di quelle maniere, fu Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino, il quale formò il proprio stile, parte sulle opere di Annibale, parte su quelle del Caravaggio, senza aver nè dall'uno nè dall'altro gl'insegnamenti. Il Guercino mirò a conciliare col suo coraggioso pennello queste due maniere, tendenti, l'una a condurre l'arte sullo studio dell'antico e dei grandi modelli del secolo precedente, l'altra occupata soltanto ad imitare la natura, quale essa si fosse. Il suo

capo d' opera è la santa Petronilla, un dei migliori quadri della galleria del Campidoglio, che servì di modello all' insigne musaico collocato in uno degli altari della basilica vaticana. Ne è largo e grandioso il disegno, benissimo disposta la composizione, luminoso il colorito, sapiente il chiaroscuro. Se il Guercino avesse fatta sempre suo idolo codesta via, di certo avrebbe superato tutt' i contemporanei. Ma innamorato, il più delle volte, in quella sua potenza di franco pennelleggiare e di audaci contrasti, trascurò troppo spesso la forma, scelse tipi triviali, neglesse di soverchio le pieghe, contento solo di bella macchia nel chiaroscuro, in cui però si legge netta la convenzione di chi apprese dalla luce notturna i partiti de' suoi dipinti.

Verso la fine de' suoi giorni il Guercino si propose d'imitare Guido, il cui stile era allora più in moda di tutti gli altri. Ma come a tale imitazione lo portava, piuttosto il desiderio della popolarità che non la propria convinzione, così ne venne ch'egli cadesse in tutt'i difetti di Guido, senza raggiungere nessuno degli eminenti pregi di così simpatico pittore.

A fianco della caraccesca, un'altra scuola surgeva, che tenea, siccome supremo scopo dell'arte, l'imitazione di qualsiasi natura. Ne fu antesignano Michelangelo Amerighi, dal paese in cui nacque, denominato il Caravaggio. Costui, studiata la pittura a Milano, quindi a Venezia, si diè in sulle prime ad imitare Giorgione, ma senza agguagliarne la fresca e robusta lucentezza. Guidato in seguito dall' indole sua torbida e tetra, diedesi a rappresentare gli oggetti con pochissima luce, caricando fieramente gli scuri, sicchè ben disse il Lanzi: che le *sue figure sembrano abitare in un carcere illuminato da scarso lume sceso dall'alto.* Perciò i suoi fondi son sempre cupi, e gli attori posano in un sol piano, nè v' è quasi degradazione ne' suoi dipinti. Non è poi da cercare in lui correttezza di disegno nè scelta, giacchè parea che a posta negligesse, anzi

spregiasse l'una e l'altra compiutamente. Egli ridevasi degli studi che altri andavano facendo allora per nobilitare un'aria di volto, per rinvenire un bel getto di pieghe, o per imitare una statua greca, persuaso di quel fatale principio che guasta ancora l'ingegno di tanti artisti, trovarsi bellezza in qualunque vero. E famoso il suo Deposto di croce ora nella quadreria vaticana, ma i pregi di questa opera non rispondono alla sua fama. Se togli certo sicuro vigore di pennello, un chiaroscuro inteso da maestro, che cosa altro più resta a lode di quel dipinto? Ignobile nei volti e negli atti, affastellato nella composizione, giallo troppo ne' chiari, opaco negli scuri, presenta un insieme che lascia sì intravedere molto ingegno nel dipintore, ma non un sovrano merito nel dipinto. Ben disse il Kugler di quest' opera, che invece di nominarla Cristo posto nel sepolcro, dovrebbe chiamarsi i funerali d'un capo di Zingari; e del pari, ad avviso mio, potrebbe esser detta una cantoniera portata dal vino ai delitti, quella sua Giuditta della galleria di Napoli, che da forsennata taglia il collo ad Oloferne.

Il Caravaggio fu in Italia uno dei più illustri propagatori del sistema che prevalse poi nella scuola olandese, sistema che consiste nel trasformare in bellezza d'arte, ciò ch'è schifoso nella natura. L'elevatezza del pensiero non è il suo fine: sì invece l'imitazione d'ogni naturale qual ch'esso sia.

I Greci aveano fatto della bellezza il principale loro scopo; e non contenti della individuale, la vollero astratta, generale, ideale. Non bastava ad essi che Venere fosse una bella donna, la voleano la perfezione della femminile avvenenza. Raffaello adottò per gran parte lo stesso principio, solo diede, da quel sommo ch'egli era, più d'importanza all'espressione che non alla forma. Il tipo delle sue Madonne è d'una grazia e d'una nobiltà maravigliose, non ancora superate; ma l'idealismo non va sì innanzi che la bellezza individuale non vi trasparisca, e lo studio della natura non mostri di aver aiutata e

resa più efficace l'idea. I pittori della decadenza seguitarono cammino tutto diverso, anzi opposto. Il Baroccio ed i suoi imitatori rinunciarono alla verità per cercare una bellezza di convenzione, e il Caravaggio rinunciò alla bellezza per rintracciare il vero quale si presentava, senza annobilirlo; anzi per tema di non parere abbastanza naturale, cercò il vero più volgare, perchè più comune, e perciò più compreso dalle moltitudini. Simile sistema prevalse sempre nelle scuole di secondo ordine, perchè non esige se non il compiuto svolgimento dell'istinto imitativo. Torna senza dubbio più facile copiare che non abbellire.

La scuola veneta e la sua figlia maggiore, la olandese, resero popolare cosiffatto sistema a mezzo delle brillanti qualità colle quali elleno seppero rivestirlo. Desso fu propugnato di guisa anche da scrittori gravi, ch'essi non arrossirono di affermare, essere la imitazione della natura il vero fine dell'arte, e per ciò un gobbo od uno zoppo doversi tenere figure che, sebbene difettose, possono riscuotere, bene imitate che sieno, le lodi che soglionsi tributare alla bellezza medesima. La è in sostanza codesta la vecchia frenesia de'romantici, di voler i pretti naturalismi scopo dell'arte, e di reputare i sensi soli, l'areopago del bello.

I partigiani del romantico rimproverarono ai loro avversarii di non fare nessun caso del pittoresco, ed anzi di ripulsarlo decisamente. Ma guardiamo all'opere di Raffaello e ci troveremo figure d'un naturalismo non meno vero, non meno pittoresco della Zingara del Caravaggio. — V'ha egli nulla in tal genere di più perfetto, del mendicante storpiato e dello zoppo che si trascinano sotto il peristilio del tempio, nel famoso cartone della piscina probatica? Eppure in essi la verità non è scompagnata dalla nobile idealità!

In letteratura come nelle arti figurative, la differenza che divide i due sistemi ella è questa, che nell'uno il pittoresco

non esce dai limiti del gusto e della convenienza, nell'altro vuol tutto padroneggiare, vuol penetrare da per tutto, fino a negligere ogni verosimiglianza. Pel Caravaggio, il primo cialtrone che gli si presentasse, pur che fosse pittoresco, gli veniva buono ai suoi fini, e gli tornava egualmente accomodato per rappresentare S. Pietro, S. Michele, un pitocco od un gran signore. Così la pensano pure que' tanti Seidi di Vittore Hugo, i quali si piacciono a far parlare lo stesso linguaggio ai personaggi più eminenti come agli esseri più abbietti, senza riguardo alle modificazioni che l'educazione, la posizione sociale, il carattere ed il grado di passione, apportano nella maniera d'esporre il proprio pensiero.

La scuola veneta non ha spinto le cose sì innanzi quanto il Caravaggio. Se ella sagrificò spesso la verosimiglianza e la verità storica, ha cercata, talvolta almeno, l'eleganza. Ne sia prova Paolo Veronese, che pur correndo alle più stravaganti fantasticaggini, non cadde mai nelle schifose trivialità del Caravaggio.

Eppur costui ebbe, durante la tempestosa sua vita, più di riputazione che Guido e Domenichino; testimonianza non dubbia che quando il gusto di un secolo è pervertito, la ragione è troppo fiacca a correggerlo.

Egli, ed egli solo, valse a trascinare parecchie delle scuole italiane, ravviluppate allora nel manierismo, a farsi copiatrici fredde del vero esteriore, e così influì a trasfonder loro insigne disprezzo a quanto poteva esservi di grande, di nobile, di poetico nell'*idea* e nella *forma*. Non ammettendo il Caravaggio nè discernimento, nè scelta nei soggetti che gli forniva natura, stimava di rinvenire bellezza e grazia sin nell'ignobile, per la sola ragione che l'ignobile esiste nella natura egualmente che il bello. Così egli abbassò l'arte a tal grado, da renderla quasi uno specchio, la cui superficie dovesse rimandare fedelmente le immagini che vi si riflettono; e rinunciò

quindi ad ogn' inspirazione morale ed intellettuale per farsi pretto copista del vero.

E siccome la verità materiale e volgare è ben più apprezzata dalle moltitudini che non le eccelse qualità del pensiero, siccome vi sono assai più genti in grado di comprendere il merito d'un'esatta imitazione di stoffe e di metalli, ed anche d'uomini appalesanti le degradazioni del vizio, che non ingegni capaci di apprezzare le alte ispirazioni di Raffaello, così ne venne, che la via sulla quale il Caravaggio incamminò la pittura trovasse per tutta Italia ed altrove seguitatori.

Fra le scuole italiane, quella però sulla quale costui meglio influì fu la napoletana, che facendosi scimia all'ammirazione da lui tributata alla verità più comune, finì a cadere nel più abbietto naturalismo.

L' Achille d'essa, nell'epoca di cui tratto, fu Francesco Ribera detto lo *Spagnoletto*, perchè nato a Xativa in Ispagna, e venuto poi sin da fanciullo in Italia. Questo artista, invero di fervido ingegno, ebbe tuttavia da natura indole così selvaggia, e di guisa s' innamorò delle trivialità caravaggesche, che si condusse a scaraventare sulle tele colpi di potente pennello, e colore arditamente fulgido, ed effetti di luce smagliante, sagrificando troppo spesso l' altezza e la idealità del concetto.

Scolare ne' suoi prim' anni d' un discepolo de' Caracci, allorchè si portò giovane a Napoli, divenne l'allievo dell' Amerighi, nel cui stile, oltre alle attrattive della moda, trovava una perfetta rispondenza ai soggetti terribili ch'egli predili-geva. Andato a Roma più tardi, e viste le opere di Raffaello e di Annibale, tentò di elevare lo stile, e di rendere meno urtanti le esagerazioni de' suoi concetti e del suo chiaroscuro, sicchè riuscì a superare il suo favorito esemplare. A fine di mostrarsegli degno rivale, dipinse alla Certosa di S. Martino quel bel deposto di Croce, che, al dire di Luca Giordano, sa-

rebbe bastato da solo a mettere un artista in riga co' più famosi. Nel coro della stessa chiesa colorò una Cena sullo stile di Paolo Veronese, egregia per colore ed anche per espressione. Ma il suo vero capo lavoro è il martirio di S. Bartolommeo che vedesi ora al Museo di Berlino. Il soggetto straziante si prestava mirabilmente allo spirito truce dello Spagnoletto, ed è per ciò che egli ripetè infinite volte quel lavoro; per la qual cosa è raro vi sieno quadrerie famose in Europa, che non abbieno repliche di così sanguinaria composizione.

Cresciuto in grandissima fama per queste opere, fu nominato pittore di corte, e sì fattamente ricolmo di onori e di ricchezze, che divenne l'autocrata della sua professione, esercitando dispotica supremazia su tutti gli artisti che doveano lavorare nel regno.

Così splendida posizione, dovuta più ch'altro al regio patrocinio, fece più malevolo ed inquieto il Ribera, che vedea in ogni artista un rivale disposto a soppiantarlo. Il suo spirito geloso, comunicandosi a tutti quelli che s'attaccavano al suo carro per guadagnar la fortuna, ne avvenne che si formasse ben tosto una *camarilla* d'artisti, vera lega offensiva contro chiunque non fosse del loro partito. Tutt' i mezzi erano per costoro buoni egualmente, sino l'assassinio, pur di riuscire.

Roso il Ribera dall' invidia e dall'ambizione, volle scacciati da Napoli tutti quegli artisti d' ingegno che non consentivano di entrare nella fatale congrega, e ottenne l' intento compiutamente; giacchè a cagione delle nere mene di lui, non poterono rimanervi nè Annibale Caracci, nè il Lanfranco, nè il Cavaliere d' Arpino. Soltanto l' infelice Zampieri dovette compiervi gl'incominciati lavori, e vi sagrificò, come già dissi, la pace dell'animo in prima, poi la vita, pel veleno ministratogli da que' malvagi.

I principali complici del Ribera, il Caracciolo, cioè, ed il Carenzio, gli furono seguaci anche nel modo del pennelleg-

giare, ma lasciarono piuttosto fama di scaltrissimi scellerati, che non di abili artisti.

Dopo il Ribera, la scuola napoletana non conta più che pochi pittori di merito, ma però da porsi nel novero di que' mille che non seppero elevarsi mai fino ai primi seggi. I migliori fra questi furono il Solimene, Aniello Falcone, e il di lui discepolo Luca Giordano, più noto sotto il nome di *Luca fa presto*, nome che guadagnò per la straordinaria celerità nel condurre anche vastissime opere.

Ebbe a' suoi giorni fama grandissima, nè di certo immeritata, perchè dell' ingegno ne aveva moltissimo ; ma tra per la falsa educazione ricevuta, tra per la mania di voler imitare tutte le maniere de' grandi maestri, perdette il pregio più bello dell'artista, l'originalità. In queste imitazioni riusciva sì bene, ch'è difficile non rimanerne ingannati. Mengs, ad esempio, ci narra, che in una Madonna, fra quelle dal Giordano dipinte per la corte di Spagna, v'è di tal guisa la maniera del Sanzio, che fin gli artisti più impratichiti di quel sommo pennello, la teneano degna di lui. Molti altri lavori fece Luca sullo stile di Paolo, di Tiziano, del Rubens, del Durero ; e sempre con eguale plauso, perchè l' intonazione e il rilievo di que' sommi coloristi, colse egregiamente.

Siccome nessuno lo pareggiò nella speditezza dell'operare, così non gli si accostò nessuno nel compiere eguale numero di studi e di composizioni. Finchè il Giordano fu a Roma sotto gl' insegnamenti di Pietro da Cortona, copiò dodici volte le Stanze e le Loggie di Raffaello ; più di venti la battaglia di Costantino ; non so quante i freschi di Michelangelo e di Polidoro. Eppure, in onta di così assiduo lavoro su classici tanto eminenti ; in onta di un ingegno che avea sortito da natura facilità prodigiosa a comprendere, a ricordare, ad eseguire, nessuno forse più del Giordano s' imbrodolò nelle fogne del barocco : e ne sia prova la vôlta della sala Riccardi a Firenze,

vaghissima per colore, ma limite estremo a cui possano giungere i travolgimenti della forma e dell' idea. E poi vengano i retori d' ogni razza a predicarci la necessità che gli artisti copiino le opere dei grandi pittori del cinquecento, a fine di mantenere corretto lo stile!

È vero che questa correzione non raggiunse a pezza neppure Salvatore Rosa, che quelle opere non copiò mai, anzi forse nè manco guardò; ma almeno si mantenne sempre in una maschia e fiera originalità, originalità che lo pone a diritto sul più alto seggio della scuola napoletana.

Sia che la mente gli fornisse di continuo concetti balzanamente fantastici, sia che la sventura e le distrette patite nella prima infanzia e nell' adolescenza, gli rendessero torbido e cupo l'animo, fatto sta che nessun pittore ebbe più fortunosa vita e spirito più mordente e selvaggio; quasi egli volesse aver la rivincita contro la società che lo avea sì martoriato ne' primi suoi anni. — Immaginazione versatilmente capace di molto apprendere e di molto operare, riuscì abilissimo comico, poeta acutamente sarcastico, parlatore facile, abbondante, focoso, pittore storico di audace macchia e di più audace tocco; e, in fine, paesaggista insigne, specialmente pei soggetti o lugubri o severi. — Per lui non aveano parola, e il cielo limpido della patria, e il nitido azzurro del mare. Per lui non davano fiamma d' ilare esaltamento, e le piagge di Baja, e la lieta Gajola, e l'arco popoloso di città, di ville, di côlti, che abbraccia l'onda pacata da Sorrento a Napoli.—Egli non si sentiva poeta del paesaggio che dentro alla tenebrosa Posilippo, o fra i gioghi e i burroni dell' Appenino, o fra le onde furiatamente urtantisi del mare sconvolto da venti. — Per lui l'uomo, il sasso, le acque, le frondi non aveano aspetto ispiratore se non quando mostravansi nel più orribile scombujamento. Sicchè, paesaggista, egli condusse sempre soggetti cupi e tristi con impareggiabile magistero di tocchi arditi,

in cui non è di certo a cercare l'esatta rappresentazione del vero, ma invece l' immagine, dirò quasi, parlante del terribile e del mesto : pittore storico, si dilettò a colorire battaglie di straziante carneficina, od argomenti atti a far rabbrividire, quando per le passioni violente, quando per le stragi che adombrano. Ora è Democrito che fra i sepolcri dileggia l'umana vanità, ora Prometeo incatenato sul Caucaso, ora Socrate che beve la cicuta, ora Regolo nella botte di chiodi, ora Catilina che domanda il giuramento ai compagni, ora lo spettro di Samuele evocato dalla Pitonessa , che comparisce a Saulle; quadro di effetto terribile che segna il più alto limite dell' ingegno di Salvatore, e il fine della sua vita, avvenuto nel 15 marzo del 1673, non appena compiuti 58 anni.

Come pittore storico componeva con energia, disegnava con risolutezza, ma senza correzione ; dipingeva a gran masse e con robusto colore, ma con poca conoscenza de' piani interni del corpo umano. Aveva l'animo nobilmente sdegnoso, sicchè piuttosto che dare per poco i suoi dipinti, li calpestava. Ebbe carattere fiero, vivace, ma non malvagio : ebbe il talento di un grande artista, ma glielo guastarono il gusto de' tempi portato alle immaginose fantasticaggini, la scuola natia povera di buone tradizioni, e il *naturalismo* volgare intronizzato dal Caravaggio e dal Ribera ; naturalismo, che facendo il giro della colta Europa, cacciò allora di seggio l' idea, sicchè da regina diventò serva a quel paltoniere. Ed è serva ancora, sebbene facciano le viste di non avvedersene que' mille e mille che stimano d'essere pittori storici e religiosi, quando hanno copiato da un modello pigliato a nolo la maestosa figura dello scopritore delle Americhe, o la Vergine divina accolta nel grembo di Dio. Ciechi ! che seguitando tal via, non s'accorgono di scendere sempre più nella fossa della dimenticanza, stimando salire il tempio dell' immortalità.

Al naturalismo corruttore che tutta dominò l'epoca di cui

parlo, un altro se ne aggiunse fatalissimo all'arte, il desiderio o, dirò meglio, il bisogno, di operare molto e presto. I principi e i doviziosi, innamorati dell' orpello abbagliante, e a questo sin la parola sagrificando, vollero ad ogni costo aver dentro ai colossali palagi, decorazioni intemperanti di sfolgorata ricchezza: sicchè in breve giro d'anni architetture, dipinti, mobili, tappezzerie, suppellettili d'ogni sorta, apparvero circonvolte in una nube di deliranti capricci, ne' quali riguardavasi come prima bellezza quella sontuosità che, abbagliando, mette nelle turbe rispetto. Ecco allora venire precipitando quasi valanga il barocco, e padroneggiando da tiranno costumi, lettere ed arti, sedere sui disprezzati sfasciumi delle corrette età precedenti. Ecco allora il Bernini straccaricare di ricci e volute chiese e sepolcri; il Lanfranco colorar giganti impossibili sulle tele e sulle pareti; e tener dietro agli antesignani di questo turbinoso insanire e i Guarini e i Salvi e i Grassi nelle architetture; gli Agliati, i Francavilla, i Le Gros, nelle opere di scalpello; i Da Cortona, i Romanelli, i Benefiale nella pittura, e l'arte quindi apparire soltanto uno sconvolto ondeggiamento di linee in cui tutto chiudevasi alla rinfusa, ad eccezione della ingenua castigatezza.

Fu cerco da molti scrittori il doloroso perchè di tanto travolgimento, e parecchi si accinsero a dare spiegazioni che a me pajono, per gran parte, più ingegnose che vere. Fu detto essere proprio della umana natura saziarsi anche della bellezza; fu detto che l'uomo, a fine di togliersi al mortale morbo della noja, corre in traccia di nuove foggie e di nuove maniere, poco curante se nell' agognata novità rimanga sagrificata la bellezza. Fu detto ch' essere non potevano castigate l'architettura e le sorelle, quando il più acuto verseggiatore d'allora poneva a canone della poesia, ch'è come dire di tutta l'arte, questi due versi troppo famosi,

È del poeta il fin la maraviglia,
Chi non sa far stupir vada alla striglia,

e l'Achillini guadagnava l'enorme somma di 14^{m} zecchini con una canzone in cui il più temperato de' versi era il celebre,

Sudate, o fuochi, a liquefar metalli.

Fu detto ancora che a spingere a tanta depravazione pennelli, scalpelli e seste, molta ebbe parte quell'immenso intelletto del Buonarroti, genio audace quanto colossale, che temendo chiusa ogni via guidante al bello temperato dalla ragione e dal vero, volle tentare nuovo cammino a fine d'essere inimitabilmente originale. Tutte queste cause, lo consento, doveano di certo influire a torre giù l'arte dall'antica semplicità, ma non potevano bastare a rompere compiutamente negli animi la catena e l'impero delle tradizioni.

Bisognava che nelle idee fondamentali della società qualche fatto venisse ad interporsi, quasi barriera fra il passato e il presente, e a sciogliere ogni legame fra i grandi principii del medio evo e i bisogni dell'epoca nuova; e questo fatto a me pare rinvenirlo, rispetto all'Italia, nelle vicende morali e politiche dei tempi, troppo diverse da quelle dei secoli precedenti.

L'amore di paese, che anche fra il riottare delle passioni, anche nel frequente irrompere di Francia e di Spagna, erasi mantenuto vivo nei Municipii italiani, e specialmente nelle repubbliche fino al 1530, dopo quell'epoca dichinò, anzi cessò d'essere nelle moltitudini persino una ricordanza. Quando Carlo V tolse a Firenze le sue franchigie, e trascinò gran parte d'Italia dietro lo splendido carro della sua vittoria, gli Spagnuoli padroneggiarono non soltanto le terre, ma pur anco le costumanze di questa desolata regione. Le preponde-

ranze della superba Spagna ci oppressero allora e ci snervarono a grado, che noi dimenticammo persino quell'affetto di municipio, che ci mantenne sì operosi e sì grandi nel medio evo, e fummo condotti passo passo a seguitare servilmente le foggie straniere. La società nostra, sobbarcandosi allora agli usi di un popolo retto da un grande monarca, si divise in plebe non pensante, ignara sino della dignità d'uomo, ed in nobili che riguardavano come prerogativa di lor dignità, il tener quella aggiogata con feudale catena; l'abbagliarla e lenirla colle pompe più trasmodate. Le idee derivanti da questo procedimento sociale, applicate che fossero all'arte, doveano condurla a non tenere più nessun conto dei sentimenti popolari sì energici nel medio evo, perchè avversi al nuovo ordine di cose: doveano imporle l'obbligo di convertirsi in interprete del superbo pensiero dei gran signori, chiuso specialmente nel desiderio di far conoscere al popolano il dovere di un servile rispetto.

Ecco nascerne lo insensato sdegno verso le tradizioni del medio evo; ecco sorgere infine l'arte barocca, la quale si propone di piacere colla varietà, e quindi rintraccia di continuo il nuovo, il nuovo ad ogni costo offrendo gli effetti della verità sotto le apparenze più svariatamente allettevoli, conscia che ove lo spirito o sdegna od ignora di salire più in su della forma, i sensi prontamente si saziano, e saziati rigettano tutto quanto li facea contenti da prima. Da ciò nel patriziato l'amore a quelle pompe sfolgoranti che abbagliano le plebi, spoglie di dignità propria e di buone tradizioni. Da ciò lo sdegno alle gentili purezze del medio evo. Da ciò quell'arte sitibonda di manifestare gli splendori d'una ricchezza, che sola allora pagava le opere dell'artista.

Da questa malaugurata influenza dell'arte corrotta, non potè francarsi nessun ordine d'idee e di fatti, perchè ell'era inviscerata nell'opinione. Laonde la Chiesa stessa ne subì gli

effetti e lasciò che le auguste sue pareti fossero caricate dai mille delirii decorativi allora venuti in moda. Architetture, statue, dipinti sacri apparvero a que'dì lussureggianti di fregi che, se opposti polarmente alla sublime gravità della religione, valeano per altro ad accarezzare la inclinazione del pubblico intesa a non riconoscere bellezza e grandiosità se non nelle fregiature riboccanti di sensualismi pomposi, e di dorate magnificenze. — La riazione stessa del protestantismo, cresciuto in quell' epoca a fatale potenza, servì a crescere le pendenze della Chiesa allo sfarzo sconfinato. Stimavano i fautori di quello, fosse dato tornare alla frantesa semplicità evangelica collo sbandire dai recinti sacri ogni apparenza d'adornamento, e faceano gli asili di religione e i sacri riti sì poveri, sì mesti per grettezza e nudità di addobbi, che l'anima dovea scorgere nell'albergo del Signore piuttosto un ricetto di cupa mestizia, che non un porto di speranza serena. Il cattolicismo vi oppose gli splendori dell'arte sua : ma quest'arte era dichinata ad intemperanze ; nè era dato a nessuno lo infrenarne l' impetuoso abbrivo. — Pure alcuni gravissimi scrittori ecclesiastici, a grandissimo lor merito, tentarono combattere con poderosa parola simili eccessi dell'arte, e primo fra tutti quell' intelletto angelicamente sublime del Cardinale Federico Borromeo ne' suoi scritti preziosi (1). Ma l'arte, ripeto, era troppo corrotta, e il pubblico troppo innamorato delle sue corruzioni, perchè i precetti del santo uomo potessero riuscire ad efficaci riforme.

Una così sconfinata brama di tutti gli ordini sociali alle decorazioni sfoggiate, spinse ben presto architetti, statuarii,

(1) A dimostrare come l'uomo sommo sentisse egregiamente lo scopo dell'arte sacra, e comprendesse quanto in basso fosse caduta a' suoi tempi, bastino queste sue parole : *Optimum, carum, pulcherrimumque illud est, quod elegantia formae lasciviam exludit, ignota nostris fortasse pictoribus arte. divinae humanaeque pulchritudinis discrimen ignorant.* Museum Fred. Borromei, in fol.

pittori, ornamentisti ad aver in uggia le linee severe, le fregiature correttamente temperate, perchè si accorsero come, adoperandole, nè andassero di mezzo que' voli ghiribizzosi della fantasia, i quali allora potevano soltanto guadagnare agli artisti le simpatie del pubblico.

Di già Michelangelo s'era fatto interprete di queste pendenze, le quali rispondevano compiutamente alla indole sua intollerante di freni, sdegnosa de' limiti imposti dalla natura alle arti imitative, dalla ragione alle costruttive. Volle essere originale anche in architettura, e non potendolo nelle linee organiche, perchè il colosso dell'antichità gliele comandava ancora imperiosamente, lo fu nella decorazione; e diventò l'antesignano degli smaglianti apparati, idolo e delizia del secolo. Gli artisti venuti dopo, innamoratisi della maniera di lui, e ben sicuri che quella seguendo, era dato secondar meglio le idee dominanti, esagerarono i difetti dell'uomo grandissimo, e un bel giorno si trovarono nell'alto mare delle iperboli, non altro ripensando ed operando che delire gonfiezze.

Così ebbe cominciamento, e a poco a poco vita robusta, quell' arte corrotta che invase Italia ed Europa per quasi due secoli consecutivi: arte da fuggirsi, è vero, perchè nemica all' altezza della idea, quindi nemica alla mira suprema delle discipline del bello; ma in mezzo alle sue colpe, non priva di pregi, non difettiva di grazie. Quella varietà e ricchezza nelle composizioni, quel pittoresco degli atrii e dei portici, quel mistilineo delle masse rientranti ed uscenti ingegnosamente combinate, quell' alterno avvicendarsi di curve e di rette, il più delle volte disposto con istupenda armonia, sono pregi irrecusabili di molte architetture e statue e dipinti surti nell'era corrotta: pregi che talvolta si desiderano indarno nelle opere d' arte di miglior epoca.

E per toccare più specialmente della pittura, su cui oggi ho fermato il discorso, dirò che tutta scombujata e travolta

com' era allora, spicca però nell' opere degl' ingegni più elevati per certe qualità che giustificano, almeno in parte, il favore che ai suoi giorni si guadagnò.

La pittura barocca comprese, meglio assai della classica, e forse anche della puristica, essere pregio da tutti cercato nelle opere d' imitazione, e su tutti efficace, la manifestazione della vita esteriore, e perciò ella, questa pittura, esagerando, come ogni altra cosa, così giusto principio, giunse ad imprimere nelle proprie produzioni una grande energia di moto piuttosto che di sentimento profondo. Nulla quindi di freddo, nulla di *manichinoso*, nulla di stentato in esse : è proprio la esuberanza della vita che pare trabocchi da ogni linea di que' dipinti, e corra agli eccessi solo per meglio mostrarla.

Altro pregio delle buone pitture barocche è una grande perizia di prospettiva, per cui le ragioni dei rilievi ed il girare dei corpi, è sovente dimostrato con un ingegno che ora si ricerca invano in molti dei moderni, anche fra i migliori.

Nè fu ultima prerogativa dei valenti fra que' barocchi, il rintracciare nei tipi delle teste la simpatia, anche a costo di sagrificare la convenienza. Quindi è che vedete nelle donne del Cortonese, del Giordano, del Cignani, certe faccine amabilmente voluttuose che distolgono, è vero, spesso dalla gravità del soggetto, ma che strappano il plauso ai più rigorosi.

E a tutto questo s'aggiunga una sovrana perizia di pennello e di colore, una pratica grande della prospettiva aerea, una facilità prodigiosa a trovare larghezza di partiti, magnificenza di architetture, sfarzo di accessorii; e tutte in fine quelle dotte attrattive del colore, del segno e del chiaroscuro, che mi par di vedere insignemente raccolte nelle opere d' uno fra gli artisti più potenti dell' era barocca, di un ingegno che si potrà desiderare più corretto, ma non più simpatico, nè più scientificamente signore dell' arte sua, Giovanni Battista Tie-

polo, gloria di Venezia, luce ultima e sfolgorante della pittura italiana, del quale già parlai nella Lezione XXI.

Tutte queste lodi ch'io son venuto esponendovi, o Giovani, sul barocco, Dio mi guardi che io le abbia dette per consigliarvene lo studio. Le ho dette solo per dimostrarvi che quei potenti intelletti, anche lasciando correre a matte fantasie la immaginazione, pur voleano la scienza regolatrice prima dell' arte, ed aborrivano dalle inscie pratiche del caso: le ho dette per chiarire meglio, che lo ingegno nulla può fare di ammirevole anche camminando vie torte, se non gli è guida il sapere.

Oh! no, senza la geometria e la prospettiva, senza un ponderato studio de' tipi col mezzo delle misure di proporzione, impossibile di avere Raffaello, ma impossibile del pari di avere il Tiepolo ed il Giordano. Una cosa sola può ottenere il pittore senza codesti ajuti, la fredda riproduzione del modello, portata sulla tela più morta di un cadavere, più gelida di un sepolcro, più insignificante, quasi direi, del nulla. Può aversi il misero mestiere di fabbricare dettagli o dannosi od inutili, di accatastare accidenti che tolgano ogni fervore di vita; ma l'arte degna di questo nobile nome non può aversi giammai nè puristica, nè classica, nè barocca. Sicchè quand' io fossi posto a trascegliere fra un lavoro operato da un copista minuzioso del modello, che dell' arte non avesse i principii scientifici e l' alto scopo non ne vedesse, ed un altro condotto da uno sciamannato caraccesco o caravaggesco, non esiterei (confesso il mio peccato) a dare il pomo a quest' ultimo. Almeno se mancherà in esso la castigatezza del segno e dell' idea, non mancherà una qualche espressione di vita fervida, che all' altro manca di certo, perchè la vita fervida non può uscire da' manichini e dalle copie servili tratte da un cotale pagato a morir di noja e a mostrarla sonnacchiosa e senza pensiero, per ore ed ore, sopra un pancone. Se lo ram-

mentino i nostri pittori storici del giorno (e più gli italiani, perchè forse più degli esteri, da qualche eccezione in fuori, fanno assegnamento sul manichino e sul modello), se non trovano modo d'imparare il vero a memoria, di attuare le idee ch'esso solo fornisce, quando ripensato dal sentimento e non aggiogato all'artificioso assestamento di un vero non naturale, avranno sorte più misera dei barocchi che disprezzano; non avranno neppure la beffa de' posteri, perchè i posteri non segneranno nella storia i loro nomi.

Ora che ho adombrato, come meglio seppi, i pregi e le colpe della pittura de'barocchi, dovrei di molti più che non son quelli da me nominati, lumeggiare lo stile, narrare l'efficacia così sull'arte che sullo spirito pubblico. Ma se io discendessi a tale particolareggiamento, oltrepasserei, come sogliono dire i legali, i limiti del mio mandato, devierei dallo scopo che mi prefissi. Io infatti mi proposi di tracciarvi, o Giovani, brevemente la storia estetico-critica dell'arti del disegno; e quando il senso estetico viene franteso da tutta un'età, siccome avvenne nel fiorire de'barocchi, ne segue che le indagini della critica tornino inopportune allo scopo. Che cos'è l'estetica in ultima analisi? Null'altro che la metafisica del bello applicata alle arti. Se dunque un età tutta intera da questo bello si dilunga; se pone in trono lo strano, il bizzarro, il fantastico; se non vuole la *forma* rispondente all' *idea*, ma si contenta o di quella che abbaglia senza elevare il pensiero, o dell'altra volgare che alletta il senso corrompendo lo spirito, il dominio dell'estetica cessa, la critica non ha più norme da suggerire, ma solo abissi da indicare, affinchè si fuggano; e questo spero d'aver fatto, non soltanto nella presente lezione, ma in altre molte. Laonde confido non m'imputerete a colpa se ora chiudo il mio discorso su quanto risguarda la pittura italiana.

Ciò mi pare tanto più opportuno, che già dopo l'epoca

da me oggi esaminata, le scuole qui di noi spariscono, le grandi tradizioni sono disconosciute o neglette; restano soltanto individui che operano isolatamente, senza preparare l'avvenire; restano artisti più o meno abili, ma gli anelli dell'arte si spezzano, e con questi annelli, la storia d'essa; ed io promisi d'esservi cronista a suoi procedimenti, non biografo d'artisti senza passato e senza futuro.

Solo l'architettura nostra domanda ancora la mia parola, affinchè io narri le vicende sue dalla metà del secolo decimosesto, fino a quando avemmo architetti meritevoli veramente di questo nome, cioè sino al cominciare del presente secolo. — A simile quadro destinerò dunque la ventura lezione.

BIBLIOGRAFIA.

Malvasia. — *La Felsina pittrice.* — (Più volte citato).

Dominici (de). — *Vite de' pittori, scultori ed architetti napolitani.* — (Napoli, 1742-43, tomi due, in 4.to).

Baglione. — *Vite dei pittori, scultori ed architetti dal Pontificato di Gregorio XIII sino ai tempi di Urbano VIII cioè dal 1573 al 1642.* (Napoli, 1733, in 4.to).

Passari. — (Già citato nella precedente lezione).

Bellori. — (Già citato nella precedente lezione).

Baldinucci. — (Già citato in altre lezioni).

Lioni Ottavio. — *Vite de' più celebri pittori del secolo XVIII, con li ritratti loro, aggiuntavi la vita di Carlo Maratta.* (Roma, 1731, in 4.to).

Pascoli Leone. — *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni.* — (Roma, 1732-36, tomi due, in 4.to).

Zanotti. — *Storia dell' Accademia Clementina di Bologna.* — (Bologna, 1739, tomi due, in 4.to).

Lanzi. — *Storia pittorica d'Italia.* — (Più volte citato).

LEZIONE TRENTESIMA.

Le condizioni dell'architettura italiana dal 1530 al cominciare del secolo XVI.

Quando ci facciamo a considerare coll'occhio d'una critica investigatrice le condizioni dell'architettura italiana dopo le epoche del rinascimento, cioè dopo il 1530, noi troveremo i cultori d'essa divisi in due poderose falangi, l'una all'altra opposta, quasi eserciti nemici pronti ad azzuffarsi in battaglia. I commilitoni dell'una intendono rifare l'antica grande arte di Roma, e non curando ai costumi privati e pubblici tanto diversi dai romani, vogliono applicare a quelli le proporzioni e le forme degli archi, dei fori, delle terme latine, pretendendo impedire il traviamento dell'architettura coi precetti cavati da Vitruvio, o coll'assidua imitazione delle insigni rovine ancora superstiti nella città de' Cesari.

I soldati della seconda falange, pur accettando le norme antiche per la colonna, pei cornicioni, pegli archi; pur venerando e Vitruvio e i ruderi romani, si tengono in diritto d'aggiungere all'organica costruzione degli edificii da essi immaginati, liberi ornamenti e decorazioni miranti a procurare

suntuosità, anzi che severo assestamento di linee. Antesignano dell'una fu il Palladio; principe e capitano dell'altra, Michelangelo. Di quest'ultimo parlai già come architetto nella Lezione ventesimasesta, del Palladio dirò fra breve; ma intanto concedetemi che io vada notando le cause sociali che condussero la architettura italiana a farsi cotanto servile imitatrice dell'antico, quando ell'era già sul finire del quattrocento così francata da funi misere, così gentile, così originale, così italiana; poi ch'io vi parli dei principali fra gli architetti che, insieme al Palladio, incatenarono l'arte alla rupe granitica del classicismo.

In seguito mi farò a narrarvi di coloro che parteggiarono per l'architettura ornativa; e quando vi avrò chiarito il perchè essi allora si dimostrassero tali a dispetto dei corrucciati stilisti, m'adoprerò a farvi conoscere, com'essi, troppo negligendo l'organismo delle fabbriche, finissero a ridurre la sesta istrumento di teatrale apparato, anzichè ministra di sode norme costruttive.

L'idolatria all'antico mondo greco e latino era, già sino dal medio evo, così penetrata nella mente de' filosofi e de' sapienti, che persino quell'energico colosso dell'Allighieri tributava ad esso più incensi che forse non bisognasse. Ma impedita com'era la letteratura, fino alla metà del secolo quintodecimo, di avere un mezzo pronto a diffondere moltiplicati i concetti tutti retrospettivi ch'essa alimentava nello intelletto dei dotti, od affidava a rari manoscritti, non era riuscita mai ad inviscerare nella società e nell'arte la venerazione all'antichità greco-latina che sì la animava.

Questo mezzo apparve finalmente; e cominciato da prima inavvertito in Magonza, si mutò, in meno d'un secolo, in quella poderosa leva che valse a scuotere quanti erano consorzii civili, e a formare quello spettro formidabile a cui spesso nulla resiste, la pubblica opinione. La parola che sì faticosamente poteva essere tramandata ai lontani colla scrittura, si

moltiplica, a mezzo della stampa, per tanti echi quanti sono i cenci su cui s' imprime. I libri, così centuplicati, si fanno ponte che collega il vasto intervallo da cui sono separati ingegni e popoli, e il pensiero umano non ha più confini; esso, quasi al pari dell'aquila di S. Giovanni, *vola sulle penne de' venti*, ai punti estremi dell'universo civile, e insegna alle nazioni diritti, doveri, e pur troppo errori talvolta, i quali però rimangono immediatamente abbattuti con quel mezzo medesimo che valse a propagarli.

Quando la letteratura, già divenuta servile imitatrice dei Greci e dei Latini antichi, fu veramente posseditrice di questo mezzo, volle diventare anche l'autocrata dell'arte, obbligandola pur essa all' imitazione degli stessi modelli. In un tempo in cui i poeti italiani dettavano epopee in latino, e componevano latinamente smaccate adulazioni ai potenti della terra; e l'armoniosa lingua di Camaldoli e di Siena contorcevasi alle trasposizioni latine, era naturale che dai letterati si dicesse agli artisti: *Guardate negli avanzi di Roma* (quelli di Grecia non erano noti ancora); *ripeteteli quanto più vi bastano le forze, dateci tempii ed archi di trionfo come nell'età di Augusto, disegnate, costruite, pensate latino.*

Gli scritti di Vitruvio, che nel quattrocento circolavano rari e per gran parte frantesi da pochi eruditi, non aveano, neppur quando cominciaronsi a diffondere, fatto una grande impressione sopra artisti che sentivano un potente bisogno di originalità, e vedeano nelle regole piuttosto una fune, che non un aiuto, appunto perchè molto potevano col forte pensiero. Ma quando la stampa penetrò in Italia, e s' impadronì dei dieci libri del latino architetto, e ne moltiplicò le edizioni, le sparti in capi, le schiarò con illustrazioni, con intagli, con note, e finalmente li tradusse, allora i letterati dissero ai bonari artisti: *Poveri ignoranti! abbandonate il gotico pinnacolo in cima a cui poneste la vandalica vostra dottrina, di-*

menticate le vostre tradizioni, cancellate dalla mente l'arte agilissima ch' è snella figlia del medio evo, specchiatevi in questo divino Vitruvio se volete essere architetti da senno.

Allora dall' Aretusa all' Alpe la sesta degl' Italiani diventò, non già libera emulatrice, ma scimia di Roma pagana, e durò in questo accecamento per secoli, e indusse, se non il pubblico, i letterati almeno, a chiamar aureo questo periodo, sì che lo proclamarono come l'età in cui l'architettura si fece rivale a quelle d' Augusto. E fosse stato codesto errore soltanto de' padri! ma ei dura tuttavia tenace ne' figli, sicchè ancora oggi, che lo spirito nostro dovrebbe essersi francato da ogni pedanteria; ancora oggi, quel piombo vitruviano pesa grave sull'architettura, ponendole innanzi a modello coloro che nel cinquecento impararono da Vitruvio e dalle rovine di Roma ad isterilire la fantasia con regole aride, con esempii ancora più aridi.

Fu forse primo di tutti il Bramante ad abbandonare le gentili e libere eleganze del rinascimento, in cui fu quasi a dire capo scuola, per darsi tutto alla imitazione de' ruderi antichi e all'attuazione de' precetti vitruviani. Bastò ch'egli ponesse dimora in Roma, perchè si dimenticasse d'essere l'originale architetto del coro della Madonna delle Grazie, de' gentili chiostri di S. Satiro e di S. Ambrogio in Milano, e rendesse la sua sesta schiava alle pretese regole degli antichi. Di questa funesta apostasia alle massime pittoresche del rinascimento, è testificazione quel, così a torto lodato, tempietto di S. Pietro in Montorio, arida opera di ordinanza dorica con secchi profili e con una cupola pesantissima. Nè men secco apparisce, almeno nei dettagli, il palazzo Giraud, in cui il troppo elevato ordine inferiore, rispetto ai due mingherlini che lo sovrastano, offre un che di magro e di disarmonico, da togliere partigiani all'architettura classica, se ella consentisse, senza protesta, a quelle magrezze. Vien più lodato, e a ra-

gione, il suo cortile del palazzo della Cancelleria a tre ordini, in due de' quali, l'arcata gira immediatamente sulla colonna; ma il Bramante, quasi pentito di questa reminiscenza della sua prima maniera, tenne il terzo architravato, e guastò così la gentile armonia di quel leggiadro cortile. Il migliore frutto del suo isterilito compasso è quella parte del palazzo Vaticano che si chiama di Belvedere, ma l'ordine superiore con intercolonnii sì larghi, manifesta forme così sgarbate, da chiarire com'egli neppur bene intendesse le regole che tanto idolatrava, perchè di certo gli antichi non si sarebbero condotti mai a disporre di quella guisa un intercolonnio, che non serve a passaggio.

Eppure quest'uomo, a cui non puossi negare ingegno grandissimo, avea misurate tutte quant'erano le rovine di Roma e de' suoi contorni, tutte quelle di Napoli e della Campania. Ma se quel tanto misurare potea insegnargli a seguire gli antichi nel modo dei profili e negli ornamenti, non bastava però allora ad apprendergli le norme regolatrici ed organiche delle lor costrutture. A que' giorni i ruderi antichi spuntavano qua e là dal terreno, ingombri di terra e di ortiche, e mal si potevano misurare: poi le cognizioni archeologiche tanto negli architetti come anche nei dotti di professione, erano così monche, così ristrette, così incompiute, che diventava impossibile poter ripristinare in tutta la sua integrità il sistema degli antichi nello ordinare gli edificii.

Fondò il Bramante in Roma una scuola, tutta è vero dedicata a rifare l' architettura del Lazio, ma pure mirante a certa grandiosità di masse, e non lontana da qualche tendenza alla libertà, che potè fornire concetti non affatto imitativi.

Fra gli allievi di lui è da contarsi primo quel grande ingegno di Raffaello, di cui sì a lungo vi parlai come pittore nelle due Lezioni XXIV e XXV. Seguitando gl' insegnamenti del maestro e la pendenza dei tempi, divenne anch'egli adoratore delle rovine antiche, ma la sua anima veramente artisti-

ca non poteva starsi chiusa fra i ceppi dell'arida regola, e sagrificare ad essa le grazie d'una pittoresca immaginazione. Per la qualcosa le fabbriche da lui costrutte, sebbene severamente classiche nella ordinanza e negli ornamenti, hanno un non so che di armonico, di vario, di sereno, che nessun altro forse degli architetti stilisti seppe in quell'età agguagliare.

Una delle più gentili fra le sue produzioni è il prospetto del palazzo Ugoccioni sulla piazza del Gran Duca a Firenze, che in piccolo spazio manifesta aspetto semplice e ricco ad un tempo. Come in quasi tutti gli edifizii da lui architettati, accoppiò le colonne; maniera elegante che egli avea appresa dal Bramante, e che trasfuse alla più gran parte degli architetti romani e fiorentini della sua epoca: maniera contro la quale si scagliarono i precettisti del secolo scorso, e sopra gli altri il Milizia, accusandola d'irragionevole, perchè secondo lui, se la colonna dev'essere sostegno dell'architrave, non è da rinfrancarla con un'altra colonna, quasi per farla credere inetta a quell'uso. Nè io dico che, filosoficamente parlando, questa osservazione non sia, a rigor di termine, giusta: dico solo che certe filosofie stillate al crogiolo di sofistiche speculazioni, sfiorano talvolta il pudico velo della Bellezza. E questo ne sarebbe il caso, perchè le colonne appaiate, per quanto possano parere irrazionali, hanno il pregio però di arricchire le composizioni, e di dare un po' di varietà ai troppo confinati partiti dell'architettura classica.

È pure gentile opera di Raffaello la bella villa Madama in Roma che diceasi un tempo *villa del Papa*. Viene anche attribuito a lui, e il casino Chigi alla Lungara, e un palazzo vicino a S. Andrea della Valle, e qualche altro edificio di minor conto nella città eterna.

Ma quello che più degli altri lo attesta uomo di finissimo gusto anche nell'architettura è il palazzo Pandolfini a Firenze, uno dei più eleganti, senza dubbio, che vanti l'Italia. Non vi ha

forse architetto contemporaneo che elevasse fronte più nobile e di uno stile più castigato. Nè il Peruzzi, nè i Sangallo, nè il Palladio produssero mai un migliore insieme con più squisiti dettagli e con più gradevoli proporzioni. In nessun luogo l'architettura presenta finestre inquadrate da più corretti stipiti nè piani spaziati in guisa, da preparare i ripesi più acconci a rendere spiccata la bellezza degli ornamenti. Il cornicione poi è senza dubbio un de' più ben proporzionati che ci desse l'architettura del cinquecento.

Raffaello fu eletto da Leone X architetto della chiesa di S. Pietro, dopo la morte di Bramante; e allora si diè tutto a meditare un nuovo disegno per la vasta mole, disegno che ci fu conservato dal Serlio nel suo Libro terzo. Il pubblicatore di questo, e i critici inclassichiti dello scorso secolo, ne lodano a cielo il concetto e l'ordinanza; ma, ad onor del vero, bisogna dire, che il concetto non ha nulla di originale, perchè è nient' altro che una basilica a tre navi a croce latina, con gran piloni posti a spartire nell' ambulacro mediano la nave maggiore dalle due laterali, piloni che doveano, di necessità, essere tale ingombro all'occhio da non lasciargli dominare ad un punto tutte e tre le navi. L'ordinanza poi così delle cappelle sfondate, che de' tre grandi emicicli della crocièra, è tolta dagli avanzi delle terme romane, studio allora quasi unico degli architetti, perchè le rovine delle terme erano forse le sole che si potessero esaminare con qualche frutto, sendo le altre coperte dal terreno, e difficilmente misurabili.

Fu non solo allievo, ma esecutore delle fabbriche del Bramante, Antonio da Sangallo, fratello a quel Giuliano che in Napoli ed altrove s'attenne sempre ai liberi e gentili modi del rinascimento.—Antonio, oltre di essere stato per molt'anni ora il costruttore, ora il consolidatore delle opere del Bramante, che in fatto di statica non ne sapeva moltissimo, condusse molti edificii sul proprio disegno, e, a vero dire, com-

mendevoli assai. Il suo migliore è un palazzo che vedesi in Roma di faccia a quello detto di Venezia. Pegli architetti seguaci dello stile classico, è desso un'opera veramente classica. Stipiti di porte e di finestre, profili di cornici, dettagli di esecuzione, tutto infine v' è puro, elegante, e di quel marchio che caratterizza il così detto secolo d'oro dell'architettura.

Ma l'opera colossale e veramente aurea del Sangallo fu il palazzo Farnese ch'egli costrusse per il pontefice Paolo III di quella famiglia. Quanto lo esterno presenta la più nobile semplicità nello insieme e nei dettagli, altrettanto il cortile interno, le gallerie che lo precedono, e i portici che lo circondano, offrono dignità congiunta a magnificenza. La distribuzione degli appartamenti manifesta per tutto quella intelligenza compiuta che sa riunire alla regolarità delle linee il comodo dei disimpegni, di cui, secondo i costumi d'ogni secolo, le abitazioni hanno bisogno in diverso modo. Sale, atrii, scale, tutto v'è diviso a grandi masse, e con quella assennata grandiosità che non sagrifica gli agi alla pompa. Per la qual cosa, nessun' altra opera merita di essere meglio studiata per disporre ed ornare la reggia di un gran principe. Il magnifico cornicione che corona allo esterno l'edifizio, è opera di Michelangelo, la loggia sulla piazza Giulia, del Vignola.

Fu men fortunato il Sangallo nel suo modello della basilica di san Pietro a cui egli, per ordine del pontefice, dovea dare nuovo ordinamento. Questo modello, che ancora vedesi nelle sale di Belvedere e che costò niente meno che la somma di 5584 scudi d' oro, è un lavoro senza dubbio pregevolissimo per esecuzione, ma infelice assai per quanto concerne il concetto, pesante negli ornati, involuto nella pianta. Laonde è forza dar ragione a Michelangelo che sconsigliò il Papa di mandarlo ad effetto, e trattò sempre quel modello come un indigesto ammasso, indegno dell' elevato scopo.

Alla riformata maniera del Bramante s' attenne in parte

anche Pirro Ligorio, che fu per altro piuttosto un dottissimo archeologo che non un vero architetto, perchè s' occupò quasi per tutta la vita a dare piante ed alzati degli antichi edifizii di Roma, ingigantendoli colla sua ferace e veramente inesauribile immaginazione. Abbiamo di lui i disegni di fori, di teatri, di terme, che paiono favolosi per la estesa e svariata distribuzione. Qualche cosa murò, ma edificii di poca importanza, che non lasciano per certo indovinare il fantastico restitutore di Roma antica.

Profittò, se non dei precetti, almeno degli esempii del Bramante, Baldassare Peruzzi di Siena, pittore di sommo merito tra i raffaelleschi, architetto abilissimo, ma che per la naturale timidità dell' animo, visse povero e morì tale, sebbene stesse sempre in servigio de' grandi. Anch' egli pagò il suo tributo alla basilica di s. Pietro, componendone un disegno che il Serlio ci conservò; e che fra un po' di viluppo soverchio di sfondi, di cappelle, di piloni, contiene però forme grandiose e benissimo legate.

Il suo capo lavoro è il palazzo Massimi detto delle colonne a Roma; piccolo edificio, ma che racchiude pregi eminenti di eleganza e di gusto, tuttochè fosse ristrettissimo e irregolare il terreno su cui dovette fondarsi. V' è poi tale una acconcezza di disposizione, tale una gentile ordinanza di colonne e di ornamenti, che pare una invenzione libera da ogni vincolo, anzi tale da sembrare piuttosto così designata dall' architetto, che non voluta dai limiti dello spazio prescritto. La facciata di questo palazzo, onde obbedire al girar della strada, s' eleva sopra un piano circolare ornato di bugne in tutta la sua estensione. Un ordine dorico abbraccia il perimetro del piano terreno, il cui centro è un vestibolo formato da colonne isolate disposte due a due. L'intercolonnio di mezzo, più largo degli altri, guida ad un vestibolo il cui soppalco è decorato da cassettoni elegantissimi. La stessa ordinanza dorica dello

esterno si ripete nel piccolo, ma sommamente armonico cortile interno.

Ebbe dal Peruzzi gl' insegnamenti Sebastiano Serlio di Bologna, più noto agli artisti pe' suoi sette libri sull'architettura, che non per le opere da lui costrutte; e ancora è gran dubbio se quei sette libri sieno produzione del suo ingegno, e non piuttosto lavoro inedito del Peruzzi, da cui il Serlio li avrebbe redati. Anzi, se stiamo al Lomazzo, quest' ultima lezione è la vera.

Sola costruttura del Serlio che sia indubbiamente di lui, è una porta d' ordine rustico a gran bugne che vedesi in uno dei cortili del castello di Fontainebleau, concetto invero di molto merito, e ben superiore a quelli da lui datici per le cinquanta porte che ci lasciò disegnate nel suo libro sesto, le quali, a voler dir giusto, son per la maggior parte di meschina o goffa invenzione. — Nè più felice si mostrò nello immaginare i palazzi e gli altri edificii civili di cui tratta diffusamente nel libro settimo. Le fronti in particolare sono di un aspetto per lo più secco, meschino, slegato, e lasciano intravedere una mente che, con tutto lo studio dell' antico e di Vitruvio, non avea saputa guadagnare la grandiosità ch' è prerogativa innegabile del vero stile classico. A compenso però molte fra le piante sono ingegnosamente disposte, e con avvertenze e comodi ignoti ad altri architetti suoi coevi, di lui assai più rinomati.

In onta ch' egli non si levasse mai dalla comune colle sue invenzioni, l' arte però gli deve alcuni concetti felici che, fecondati da altri dopo di lui, produssero lodevoli varietà nella ornamentazione classica. Fu forse il primo ad usare le bugne con tagli regolari, e con savio catenamento agli archi, e ne fece prò il Vignola in molte porte e basamenti, egregi per robusta snellezza di proporzioni. Fu il primo a bugnare i fusti dell' ordine dorico e toscano, e fu quindi scintilla alle stu-

pende porte di città e fortezza del Sanmicheli: fece uso della cariatide con più di libertà e di coraggio che non si fosse fatto fino allora, e perciò impararono da lui gli architetti francesi una maniera d'ornamento della quale di frequente si valsero con bella considerazione. Così non ne avessero abusato più tardi, a grado da farla quasi inevitabile base delle lor fregiature! (1). Quell'insigne concetto della basilica di Vicenza, il capo lavoro di Andrea Palladio ed una delle più belle invenzioni del cinquecento, si trova tracciato in parte dal Serlio, almeno nel partito delle arcate superiori. Il suo nome merita dunque d'essere più rispettato dagli artisti, di quello comunemente nol sia.

Finchè il Bramante stette a Milano, ebbe ad amico, quindi a discepolo Cesare Cesariano, valente geometra, e studiosissimo delle cose antiche. Costui, coll'aiuto del suo maestro, e coll'acume del suo ingegno sottile, si pose a tradurre e a commentare Vitruvio, ed ebbe quindi il merito, non so quanto meritorio, di rendere agli architetti più accessibili i precetti dello scrittore latino. E in effetto, dopo ch'egli ebbe data fuori quella sua traduzione, la quale, sebbene scritta in un italiano barbaro, rendeva però Vitruvio più intelligibile che non nell'oscuro testo latino; dopo di lui, dico, gli architetti cominciarono ad assestare le fabbriche sulle norme di Vitruvio, comprimendo ogni lancio d'invenzione sotto il peso di quelle regole, capite il più delle volte a rovescio, e perciò fatte egida alle più magre e misere invenzioni che immaginare si possa.

Fu forse il primo Gio. Maria Falconetto a porre in pratica, verso il 1524, tre anni dopo, cioè, la prima edizione del Vitruvio tradotto dal Cesariano, codesta servilità della sesta ai precetti del trattatista latino. A questo idoleggiamen-

(1) La cariatide è diventata così familiare agli architetti francesi, che anche molti dei presenti, quando non sanno come uscir da un partito, ci annestano, o bene o male, cariatidi.

to aggiunse l'altro degli edificii superstiti di Roma. Ma siccome egli, al pari de' suoi coevi, ne sapeva ben poco d'archeologia, nè valeva a distinguere gli avanzi dell'epoche auree, da quelli della decadenza, così si pose a trar profitto di ogni rudero, purchè fosse antico, senza far scelta dell' ottimo, tra il molto cattivo, perchè condotto dopo l' età degli Antonini. Così giunse a regalare all' architettura classica, ch'egli intendeva rinovellare, tre gravi difetti della romana degenerata. Vale a dire le regalò i cornicioni risaltati sopra la colonna, perchè li avea visti negl'archi di Settimio Severo e di Costantino; le regalò i piedistalli sotto la colonna, anche quando questi non doveano servire di stilobate, senza avvedersi che se i Romani li usarono, fu solo per adattare le fabbriche a terreni in pendio, o per inchiudere gradinate; finalmente le regalò l' attico, ad imitazione di quelli degli archi di trionfo, senza accorgersi che gli antichi se ne giovavano solo appunto negli archi trionfali, per introdurvi o bassi rilievi od iscrizioni. Questi doni del Falconetto s'incardinarono nell'arte dei cinquecentisti, così, che neppure i più valenti d' essi valsero a ripudiare sì magra e sterile eredità.

Tanta fu in costui l' *anticomania*, che venuto un giorno a contesa con un architetto, intorno alle misure di non so quale cornicione antico di Roma, senza neppur pensare al fardello, partì subito per alla volta di colà, onde chiarirsi chi avesse ragione.

È ben naturale che uomo sì fatto, a cui Dio avea concesso il dono di facile ed arguta parola, instillasse negli artisti un amore forsennato all' architettura dell' immortale città, e li persuadesse a considerare Vitruvio come una specie di vangelo rispetto all'arte. Vero è che le poche costruzioni da lui lasciate (cioè la Loggia Cornaro a Padova, e due porte di città per la stessa Padova) male rispondevano a tanta scienza imparata sul testo latino e sui monumenti romani. Questi suoi

secchi prodotti non potevano di certo piacere a coloro che aveano ammirate le gentili fabbriche lombardesche, e quelle del Bramante di prima maniera. Ma i tempi s' erano già fatti così servili all' autorità, da sottoporre i lavori del poeta a regole sistematiche, e queste cavare dalle epopee classiche. Erano tempi in cui il Rucellai compilava una languida *Rosmunda*, sulle pedate de' tragici antichi, e nelle sue *Api* copiava scoloratamente Virgilio: erano tempi in cui la commedia strisciava dietro gl' intrecci di Plauto, applicandoli a costumanze moderne, alle quali si vollero adattare la politica, i sentimenti, le idee delle antiche. I versi diventarono centoni del Petrarca, o, ripensati dalla memoria, si foggiarono sulle frasi de' poeti latini; gli argomenti della letteratura si rappicciolirono come la società, e finirono a stemperarsi in lamenti sdolcinati, per belle crudeli.

Qual maraviglia dunque se allora si preferissero, alle lombardesche e bramantesche eleganze, le povere fabbriche del Falconetto? Qual maraviglia, se anche i più valenti in architettura, anzi i più valenti meglio degli altri, si credessero in obbligo, non solo di star ligii ai presunti precetti antichi, ma d' imporli a tutt' i compassi, con libri più o meno elementari?

E in effetto, fino gli artisti di più svegliato ingegno, di più feconda fantasia, si diedero allora a prescrivere le proporzioni degli ordini romani come sola architettura possibile. Fra questi va noverato primo il Vignola, ingegno potente, anima veramente artistica, che avrebbe potuto sferrare l' arte dai ceppi della pedanteria, e invece strinse que'ceppi a grado, da tenere incatenate per secoli le menti degli architetti. Fu egli il primo a dettare un trattato compiuto degli ordini, desumendo le proporzioni loro, nel maggior numero de'casi, dagli antichi monumenti; e per questo trattato, che diventò il canone fisso di tutte le architetture posteriori e lo è, in molti luoghi, tutta-

via, meritò nome di legislatore dell' architettura, mentre forse gli converrebbe meglio l' altro di tiranno. — Prendendo le mosse da quegli edificii antichi in cui erano usati gli ordini, dedusse di ciascuno le proporzioni da norme ch' egli prestabili, perchè s' accostavano il più delle volte agli esempii. Gli parve in quegli esempii scorgere che tutte le parti fra loro stessero nel rapporto del doppio, del terzo o del quarto. Con questo metodo rese facilissimo a comprendere il suo trattato, e dettò regole semplici, che ognuno può mettere in pratica. Ma facendo diventare di tal guisa architetto chiunque se lo fosse cacciato in capo, distrusse l' arte propriamente detta, la quale deve spaziare libera nei campi della ragione, e non circondarsi di funi che forzino a subordinare l' idea a forme prefissate, tolte da un popolo che volea immutabili i suoi sistemi di edificare, al pari delle forme politiche e sociali.

Come architetto pratico il Vignola vale, a parer mio, molto meglio che non come trattatista, anzi, il più delle volte, l' architetto pratico si trova in contraddizione col trattatista: grande esempio a dimostrare come le regole troppo ristrettive forzino a discostarsene queglino stessi che le dettarono. La sua porta degli orti Farnesiani, è mirabile modello per un ingresso maestosamente grave, e le sono pure le altre tutte ch' egli immaginò o condusse. Il suo palazzo di Caprarola posto sopra una collina presso Viterbo, è un concetto variato e pittoresco, che un arido veneratore delle regole non avrebbe saputo inventare. Svolse la pianta sopra ingegnosissimo mistilineo, diè mirabile movimento alle masse, trattò ogni parte con maschia ed insieme elegante grandiosità, sicchè ne uscì forse la più bella villa signorile che fosse alzata nel cinquecento.

Tuttochè i trattatisti si adoperassero allora a legare l'arte di guisa, che non le fosse più concesso dare un passo fuori da una stretta prigione, pure sorgeva ancora qualche ingegno che sapea tenersi francato da sì dannose catene. Fu tra questi

Michele Sanmicheli, che nato in Verona sullo scorcio del secolo decimoquinto, sentì di quel secolo la ispirazione, la forza, la libertà del creare; e questa seppe trasfondere in quasi tutte le costruzioni da lui condotte.

Recatosi a Roma di sedici anni, ivi studiò gli edificii antichi, come dovrebbero studiarsi sempre, non, cioè, nella loro forma esteriore, sì invece, se così posso dire, nello intendimento e nello spirito, per cui furono alzati; li studiò nella costruzione ancor più che nell'ornamento, e quindi conobbe, meglio di quanti lo precedettero o lo seguitarono, avere gli antichi fatta uscire sempre la decorazione dai sistemi tenuti nel murare, e perciò aver conservata la linea generale dell'edificio senza mascherarla con minutaglie di fregi; conobbe che molto di quell'imponente effetto delle antiche fabbriche veniva dalle poche, severe, e severamente divise masse. Da così fatto studio trasse quindi una grandiosità di maniera, che senza calpestare le pure tradizioni del secolo da cui usciva, lo portò a mirabile originalità.

Fu detto da molti che questo alto ingegno non si mostrò veramente alto se non nelle decorazioni spettanti all'architettura militare; ma i palazzi, le chiese ed i monumenti ch'egli inventò lo manifestano egualmente valoroso anche nell'altre che hanno relazione alla civile. Egli fu una di quelle menti fertili e varie, che sanno piegarsi a seconda dei soggetti, e sempre raggiungono l'intera manifestazione dell'idea, perchè ad essa mirano come a scopo precipuo; nè si lasciano aggiogare dalle funi di misere regole. Applicato di preferenza, fino da giovinetto, all'architettura militare, approfondò con senno impareggiabile gli studi intorno all'ornamento, che a quella potea convenire. Lo rinvenne nelle arcate ben disposte, nel fiero taglio delle bugne, nelle vigorose divisioni; e ne sono prova luminosa le molte porte di fortezza da lui alzate nella sua Verona e nella Dalmazia. Ma il saggio più splendido del

robusto suo compasso, ce lo offre il prospetto sul mare del forte di S. Andrea di Lido in questa Venezia, mole di austera espressione, la cui grave semplicità ben manifesta, e l'alta mente dell'architetto, e la potenza marittima della grande repubblica, che potea ancora leggere senza rossore sulle mura del palazzo de' suoi dogi, la famosa epigrafe postavi un secolo innanzi (1).

Compresa dal Sanmicheli con sintesi indagatrice la decorazione propria all'architettura militare, conobbe lo scopo a cui deve mirare anche la civile, e sentì dentro da se, anche in questo ramo, cosa volesse dire linguaggio architettonico. Laonde quella parola potente che si rivela dalla linea scolpita sulla pietra, egli valse ad improntare da sommo, su quasi tutte le produzioni della sua sesta. — Miratelo infatti, o Giovani, nel sepolcro del Bembo che sta in S. Antonio di Padova, osservate com'egli lo abbia vestito di certa minuta gentilezza, di certe grazie tutte corintie, che s'attagliano mirabilmente all'indole ed agli scritti dello azzimato Cardinale. Il palazzo Bevilacqua a Verona, nella parte che prospetta la strada, dovea servire ad uso di galleria di statue e di dipinti; guardate con quanta perspicacia il Sanmicheli vi mostri questa nobile destinazione nella facciata composta di larghe arcate ed ampie finestre, atte a lasciar penetrare nello interno copiosa la luce. Ma i profili del Sanmicheli (gridano i precettisti) non appariscono corretti, non sono a capello imitati dai bei modelli di Roma. E che importa copiare e ricopiare sempre forme convenzionali, se per esse sparisce o s'impicciolisce l'idea?

Nessuno a que' giorni avrebbe potuto improntare meglio codesta idea, di Jacopo Tatti, dal nome del maestro chiamato

(1) Sotto il simulacro di una Venezia seduta su due leoni, che vedesi sopra la tredicesima colonna della loggia superiore prospettante la Piazzetta, cominciando a contare da quella in angolo sul Molo, leggesi: *fortis ante throno furias mare* (sic) *sub pede pono.*

Sansovino, perchè educato da quel fiore d'artista, ch'era Andrea Contucci. Circondato dalle opere castigate di Mino da Fiesole o del Rovezzano, legato d'amicizia ad Andrea del Sarto, avea nell' Atene italiana imparata l' arte, come dovrebbero impararla tutti coloro che a grande altezza di concetti vogliono mantenere educato lo intelletto.

Abile scultore prima d'essere architetto, allorchè si consecrò alla sesta, si trovò più valente di quello non credesse. Vide colla mente gli edificii prima di affidarli alla carta; ripensò l'ornamento con quella perfezione dello scalpello che la sua mano sapeva eseguire : sentì in una parola l'unità nella varietà, senza cui vera architettura non sarà mai. Ricco delle gentili tradizioni del quattrocento, improntò in molte delle opere sue plastiche di prima maniera una facilità, una dolcezza, un non so che di vivo e di forte, ch' è solo possibile ai grandi ingegni fin da' primi anni bene educati a rappresentare il bello. Ma pure qualche cosa mancava a questa sua educazione, perchè egli potesse congiungere il bello al grande. A far compiuto questo intelletto sì ben disposto, pareva dovessero giovare d'assai gli anni che passò in Roma insieme a que' valorosi artisti ch'erano Luca Signorelli, Bramante, il Perugino, il Pinturicchio. Ma ad interrompere il volo a cui esempii così castigati doveano portarlo, venne il gigante dell'arte che allora riempiva il mondo della vasta sua fama. Vedute le opere sue, il Sansovino se ne innamorò, e credette collo imitarle di raggiungerne il merito. Sì, quell' ingegno colossale del Buonarroti, il quale onde salire a non arrivabile originalità, ruppe i limiti del possibile, e scatenò la forza prodigiosa della sua mente per abbracciare i nembi del fantastico, affascinò il giovane Sansovino di guisa, che lo spinse a tingere di michelangiolesco la sua semplice e gentile maniera. Ecco perchè in molti degli edifici che Jacopo eresse, specialmente in questa Venezia, traspare spesso una discordanza singolare: ecco per-

chè, mentre alzava la biblioteca di S. Marco, creazione mirabile per ricchezza elegante, infardò la loggetta sotto il campanile di cincischi e di risalti viziosi. Ecco perchè, mentre nelle sculture condotte a Firenze negli anni primi, si manifesta, se non puro, almeno contenuto, in quelle di Venezia, invece, trabocca in contorsioni e scorrezioni da licenzioso decoratore.

Senza dubbio il più bello de' suoi edificii ed uno de' più splendidi dell' Italia e del mondo, è la citata biblioteca di contro al Palazzo Ducale. Semplicità di spartimenti, ricchezza scevera da intemperanza, avveduti partiti proprii a suntuosa mole consecrata agli studii, scelti e pittoreschi ornamenti, un accordo ingegnoso fra le opere di scalpello e le parti organiche della costruzione, rendono questa fabbrica un vero capolavoro, e giustificano quelle onorevoli parole di Andrea Palladio, il quale la disse *il più ricco ed ornato edificio* che si fosse fatto dopo gli antichi: giudizio invero giustissimo, ma che non va forse libero affatto da una leggiera tinta d'invidia, giacchè non v'è bisogno di commento per dimostrare come chiamandolo il più ricco ed ornato, facesse piuttosto un elogio alla splendidezza ed al danaro dei Veneziani, che non all' ingegno dell'architetto.

Ma forse che il Palladio si poneva allora nel numero di quegli adoratori dell'arido precetto, i quali, dimenticando i pregi molti di cui va fornita quest'opera, ne appuntavano le violate regole vitruviane nelle due trabeazioni colossali rispetto agli ordini che le reggono, e perciò così lontane dalle inceppanti funi, poste dai commentatori dello scrittore latino. Il Palladio non era per certo uomo da lodare la proporzione del cornicione dorico, qui portata sino al terzo della colonna, egli che negli avanzi del Teatro di Marcello, nel Colosseo, e nei precetti di Vitruvio, avea imparato a farla del quarto. E molto meno avrà approvata la jonica ch' è ridotta in quest'edificio a più che la metà della colonna, quand'egli non avea osato mai di eseguir-

la oltre il quinto. Io non voglio qui asserire che il Palladio fosse proprio avverso a codeste ardite innovazioni del Sansovino, ma mi pare impossibile, che se le avesse approvate non se ne fosse giovato talvolta nelle fabbriche da lui murate, le quali non hanno forse una sola trabeazione robusta; e molto meno paragonabile alla vigorosa eleganza di queste del Sansovino.

Sebbene il valente Fiorentino si mostrasse in opera sì mirabile, cotanto superiore alle regole, non è per altro da credere che talvolta non si facesse anch'egli delle regole così pauroso, da sagrificare ad esse i più assennati partiti. Avendo bisogno di rialzare tanto più del consueto il cornicione dorico, s'abbattè in un ostacolo che gli parea difficilissimo a superare, quello cioè di far cadere sull'angolo del fregio, una mezza metopa, stimando che così comandasse il gran legislatore dell'architettura Vitruvio. Lo scrittore latino dice, che collocati i triglifi, le metope interposte ad essi debbonsi far risultare quadrate, e che negli angoli esterni si ponga una semimetopa larga mezzo modulo. Il Sansovino, male interpretando il passo, credette volesse dire che la mezza metopa angolare fosse mezzo quadrato, senza riflettere, che usando colonna rastremata sull'angolo, e facendo cadere a piombo del somoscapo il vivo del fregio, questo mezzo quadrato non poteva esserci di nessun modo. Dimentico allora di quel libero ingegno, che tante volte e sì bene avea lasciato da un canto le regole, si fè paura di questo meschino inciampo, e senza più, propose al pubblico il *colossale* problema di far cadere la giusta metà di un quadrato sull'angolo, senza sagrificare all'altre esigenze prescritte pel fregio dorico. Adesso, la Dio mercè, molti riderebbero di quesiti così fatti, ma in que' tempi di ossequioso classicismo, cose simili non prendevansi leggermente. Ad un precetto di Vitruvio davasi allora poco meno d' importanza, di quello non si dia ora ad un'unione doganale o alle reti di una

strada ferrata. Laonde, quanti erano a que' giorni i meglio architetti d' Italia, tutti si sbracciarono con disegni e scritture, a sciogliere questo nodo gordiano, che avrebbesi invece dovuto trattare alla maniera di Alessandro. Parecchi architetti di Roma, di Toscana e di Lombardia uscirono colle ipotesi loro, una più pedantesca dell' altra. Lo stesso Cardinale Bembo, Monsignor Tolomei che in quel tempo voleva regalare all' Italia un' Accademia occupata solo ad interpretare Vitruvio, si impegnarono a promuovere lo scioglimento di questo magro indovinello. La cosa andò innanzi qualche tempo con più o meno inutili ciarle scientifiche. Finalmente il Sansovino, non contento di quanto era stato suggerito, saltò fuori con una sua invenzione che scioglieva, o bene o male, il problema, non senza però urtare in gravi scogli. Io non verrò ora a parlarvi, o Giovani, del pellegrino trovato, troppo misera vittoria su misera guerra, tanto più che ora debbo intrattenermi su altri e ben più lagrimevoli trionfi, dalla pedanteria riportati sopra un ingegno ch'era nato a grandi voli, ma che dalla copiatrice età sua, fu impedito di mettere penne tanto robuste quanto poteva.

Alludo ad Andrea Palladio, il quale più di tutti i coevi ebbe forse a subire gl' influssi della letteratura sull' arte, e i lanci di una mente feconda dovette sopporre all'erudizione e alla regola, cercate sudatamente fra le rovine di Roma, e negli scritti di Vitruvio. Egli sentì, fino da'primi anni, compresse le forze della liberale natura dagli ammaestramenti del freddo suo mecenate, il Trissino, poeta antiquario che impose a quel suo protetto le stesse oppressive leggi dell'autorità che spingevano lui medesimo, pover'uomo! a modellare sulle omeriche ed aristoteliche norme il poema più noioso fra quanti ne sieno. Nato il Palladio per inventare vasti concetti, sentì a dirsi, fino dalla prima età, che ogni invenzione era difettosa, se non proponevasi ad esemplare le terme e i tempii di Roma,

e non era passata pel vitruviano crogiuolo. Chi dunque vorrà al Palladio dar colpa, se riuscì più spesso imitatore dell'antico che non artista originale come lo poteva; se più mirò a riprodurre le proporzioni degli ordini romani, anzichè ad immaginare concetti independenti da quel vincolo? Non io di certo: che anzi io stimo l' allievo del poeta vicentino uno dei più nobili ingegni del secolo. Ma non per questo mi sbraccio, come parecchi de' suoi lodatori, a dirlo il genio più grande che avesse l'architettura. Ripeterò sempre che fu savio, corretto, talvolta elegante, ma nol dirò mai nè fecondo, nè immaginoso nelle invenzioni. E le opere ch'egli lasciò in Venezia valgono a provare questo vero, meglio forse dell'altre.

Quivi, dove nelle chiese anteriormente costrutte, trionfava quando l'araba snellezza dell'arco acuto, quando la gentile leggiadria degli ornati lombardeschi, quando la seria grandiosità del Sansovino e del Sanmicheli, l' alunno del pedantesco poeta condusse i prospetti di tre sacri edificii, sul concetto medesimo, non altro variando che i rapporti e le proporzioni delle singole parti: testificazione irrecusabile di povera, od almeno impoverita fantasia. Imperocchè la differenza delle proporzioni non può essere valutata, se non dall'architetto di professione; la somiglianza del concetto è sentita dal popolo, il quale domanda negli edifizii la varietà che deve esservi in opere eguali sì nella destinazione sacra, ma rette però da circostanze diverse. Vorrassi accettare l' avventata frase di Quatremère che, colla inconsideratezza degli Enciclopedisti, scrisse, non essersi il Palladio ripetuto mai nelle sue composizioni?

Ma lasciamo da un canto la mal pensata uniformità di questi concetti, e vediamo piuttosto se essi sieno veramente belli in sè, vale a dire almeno in un solo de' casi, convenienti alla loro destinazione? Ricordano essi la misteriosa grandezza della casa del Signore? Portano essi il pensiero ai cieli, o non piuttosto lo adimano ad idee terrene, collegate a quanto

vi fu di meno spirituale nella civiltà delle nazioni, le pompe del paganesimo? E senza questo, che cosa dicono all'animo, quale eccelsa impressione portano all'occhio, quelle colonne a bassorilievo, intrabiccolate su magri piedistalli, quasi uno storpio sulle grucce? A che tanta famiglia di frontespizii, alloggiata in sì angusto spazio, sicchè i grandi, i mezzani, i piccoli, i mezzi, si accatastino gli uni sugli altri, quasi gente accalcata in ristretto rincito? Qual differenza fra questa (diciamolo franco) povertà di pensiero, ed il lancio aereo de' gentili pinnacoli, dei geometrici trafori, degli agili e pur robustissimi contrafforti delle chiese archiacute?

Ma il Palladio queste bellezze non comprendeva, anzi peggio, le disprezzava apertamente, chiamandole *confusione et non architettura*; le disprezzava a grado da suggerire, che a quanto eravi di gotico nello esterno della basilica di san Petronio in Bologna, si aggiungessero colonne corintie!!! (1).

Tutto questo non prova altrimenti (come potrebbe a prima vista apparire) che al Palladio mancasse lo ingegno ed il sapere; dimostra unicamente, quanto i pregiudizii redati da una falsa educazione valgano ad intenebrare anche gl' intelletti meglio disposti, e a scemar loro ogni forza di vigorosa originalità.

Allorchè si guardano senza prevenzione anche le migliori fabbriche dal Palladio costrutte, è mestieri convincersi ch'egli non curò mai il concorso delle due arti sorelle per aggiungere splendidezza a'suoi edificii, senza alterarne il carattere. E in effetto, tutto quanto a questi fu aggiunto di pitture e sculture, non fu da lui ripensato insieme alle linee organiche della costruttura; ma invece, o appiccicato come cosa accessoria, che potrebbe levarsi senza sconcio, o lasciato in mano di licenziosi ornatisti che imbarberivano d'arzigogoli an-

(1) V. *Gaye* Carteggio inedito d'artisti, Vol. III, pag. 397-398.

che le pure sue forme. A differenza degli edificii del rinascimento, cui se togli le decorazioni scolpite, levi bellezza, *armonia*, espressione, tanto quelle fregiature sono immedesimate col pensiero generale, le fabbriche del Palladio, se spogliate degli ornamenti aggiunti, appaiono povere e nude, se, con questi, mescolanza bizzarra di purezza e di corruzione (1).

Rispettiamo il Palladio, è un dovere; veneriamone l'ingegno; ammiriamo la corretta semplicità di alcuni fra'suoi edificii, e in particolare la sua basilica di Vicenza, capo lavoro, che in sì fatto genere non ha rivali; ma non deliriamo a segno da proclamarlo il miglior esemplare da seguirsi nella costruzione delle chiese e de' palazzi odierni, perchè non faremmo se non continuare la condizione, già troppo misera, della architettura presente in Italia.

E di vero, chi potrebbe sostenere simile sentenza d'un uomo, che erige tre facciate di chiese, e dà a tutte e tre la stessa disposizione: fabbrica non so quante case di villa, e sa di rado inventarle senza una loggia esterna a colonne, fatta per ricordare, piuttosto il pronao d'un tempio pagano, che non le festose delizie della campagna italiana; che usa de' pic-

(1) A meglio persuaderci, quanto poco il Palladio sentisse, dover essere l'ornamento parte essenziale del concetto architettonico, e meno sapesse come dal variare di questo, potesse venirne alla fabbrica diverso carattere, basta a due circostanze considerare, la prima ch'egli non fregiò mai nessuno de'suoi profili con que'ricchi fogliami che fanno sì bella mostra nelle fabbriche lombardesche; la seconda, che non inframetteva reclamo, anzi annuiva, fossero aggiunte alle sue fabbriche gli stucchi barocchi del Vittoria, del Bombarda, di Bartolomeo Ridolfi, e i dipinti manieratissimi di Battista Franco, decorazioni tutte, che essendo foggiate su principii tanto differenti da' suoi, andando macchiate di intemperanti e matte licenze, dovevano di necessità guastare l'accordo e l'austera compassatezza delle sue fabbriche. — Mi permetto di chiedere quali sarebbero stati gli architetti dell'antichità, de' secoli medii e del rinascimento, che avrebbero tollerate simili profanazioni e dissonanze, aggiunte ai loro concetti?

distalli senza bisogno, solo perchè li trova negli archi di trionfo romani e nelle regole di Vitruvio; tralascia talvolta di adoperarli quando sono necessità: che fra le cento combinazioni dell'ordine composito offertegli dalla feconda Roma, una sola ne sceglie, e la meno adorna, e quella ripete sempre, senza ricordarsi che cinquant'anni prima di lui, scolpivansi per tutta Italia i più gentili capitelli che sieno mai stati?

Palladio, come bene avvertì quell'acuto ingegno di Carlo Promis, *adorando e mal comprendendo l'antico, forzavasi di innestarlo al moderno, badando alla riuscita, non alla opportunità, solo contento a vedere un pronao con frontone appiccicato alla casa di un gentiluomo veneto del* 1500 (1).

La prova più manifesta che l'illustre vicentino comprendeva incompiutamente l'antico sta appunto nei due fatti che citai rispetto alle sue decorazioni. I profili che egli stesso delineava, perchè tolti più da Vitruvio che dalle antiche rovine, son quasi sempre freddi, monotoni e privi di quella sprezzatura pittoresca, di quella corretta varietà ch'è sì mirabile nei ruderi di Roma. Quegli ornamenti, invece, ch'egli era stretto d'affidare agli stuccatori, ovvero agli scultori (quasi tutti intinti a'suoi di della pece michelangiolesca) fanno a calci colla severità delle sue linee, e quelle guastano o nascondono colle farraginose diavolerie del barocco. Simili sconci il Palladio non poteva impedirli, quando pure li avesse conosciuti, perchè gli mancava la compita educazione artistica de' suoi predecessori, i quali, esercitando tutt' i rami dell'arte praticamente, sapeano colla matita e collo scalpello foggiare, secondo il sentire proprio, gli ornamenti che andavano immaginando. Egli quindi è uno de' primi architetti, i quali segnano una separazione fra la scultura e l'architettura; separazione che

(1) *Architettura, Pittura e Scultura.* (Articoli inseriti nella Enciclopedia popolare del Pomba).

pur troppo originò dissonanze moleste, ed impedì che l'ornamento serbasse unità colle linee della fabbrica, o diventasse lingua efficace di quella. Egli fu il primo che, non curando le tradizioni del medio evo e del quattrocento, ruppe gli anelli di quella sacra catena che congiunge l'arte alla vita delle nazioni.

Egli ebbe però un merito che sarebbe malignità e follia il disconoscere. Seppe mantenere sempre corretto e severo il suo stile, seppe dare mirabile armonia di rapporti fra i pieni e i vuoti; e quando già il secolo giurava guerra all'ordinato collegamento delle linee, egli non violò mai quella grande norma delle buone costrutture, il catenamento delle forme organiche fra di loro. Laonde, anche i più comuni de'suoi concetti, hanno un che di grande e di armonioso, che contenta l'intelligenza, se anche non esalta il sentimento ed il gusto.

Tuttochè lodato a cielo il Palladio da' suoi coevi, pur non trovò chi si ponesse sulle sue orme e continuasse le savie sue massime, all'infuori di quel superbo di Vincenzo Scamozzi che, pur dispregiando apertamente il suo grande concittadino, finì ad imitarne quasi sempre le opere. I veri imitatori del Palladio si rinvengono all'estero, verso il finire del secolo decimosettimo, e fra questi si distinsero, in Inghilterra Inigo Jones con molti palazzi di villa, e Cristoforo Wren nel suo famoso san Paolo di Londra, chiesa magnifica e pregevole per l'augusta grandiosità delle parti. Mirò pure ad imitare le palladiane maniere il Bruart, a cui è dovuta quella mole vantata tanto, ma pur così comune di pensiero e di ordinamento, la chiesa degl'Invalidi a Parigi. — In Italia, invece, i rinfrescatori dello stile palladiano non compariscono in iscena se non verso la metà del secolo decimottavo, non guadagnano terreno se non nei tempi della fredda regola, in cui architetti isteriliti dalla fatale massima di tutto imitare dagli altri, sperarono trovare nelle medie armoniche e nelle nor-

me degli ordini palladiani quella scintilla che mancava ai loro intelletti. Fra questi guadagnarono fama il Calderari da prima, ligio al Palladio fino alla servilità più paurosa; il Querenghi da poi, ingegno potente e che nella disposizione delle masse, nella distribuzione delle piante, manifestò felice novità ed opportunità di concetti, ma nella ornativa cadde nel comune e nel monotono, vizii a cui lo studio dell'illustre Vicentino condurrà sempre.

Non per questo dico che nelle scuole d'architettura si debba tralasciare di studiarne le opere. Nò, si studino pure, ma solo come documento storico, non come elemento necessario alle costrutture d'oggigiorno; perchè in questo modo stringeremo la fantasia dei giovani fra sazievoli concepimenti, non buoni e comodi a noi. Poi, per ultimo dispregieremo Palladio stesso; imperocchè se egli non è scusabile pel magro e freddo pensiero delle sue chiese, può esserlo respettivamente ai palazzi, considerando agli usi de' nobili d'allora, che voleano pompa e non altro; e alla pompa que' colonnami palladiani benissimo s'acconciavano. Ma il riprodurli adesso che ad ogni grandiosa magnificenza esteriore preferiamo, nelle abitazioni, il *comfort*, è come un dire che il Palladio fu, a' suoi tempi, uno sconsigliato ad adoperare ciò che adesso conviene ad abitudini tanto mutate. Siamo logici dunque; se Palladio architettava bene per l'età sua, non può aver sistema acconcio alle idee presenti, perchè da quelle del suo tempo troppo lontane, e quindi bisognose di forme e di ornamenti in diverso modo pensati e disposti. — Ma vogliam proprio andar persuasi, come le architetture civili di Palladio e de' suoi coevi non possano più attagliarsi ai bisogni nostri? Guardiamo a' molti palazzi di quella età, racconci di fresco in questa Venezia, e immoderniti nello interno. Ci vedremo spesso diviso trasversalmente in due il piano nobile, per averne stanze di ragionevole ampiezza, e non alte a gui-

sa di colombai, e per guadagnare spazii inutilmente prodigati, a grave scapito di quel bisogno di separazione, ch'adesso è brama di ogn'individuo un po' agiato.

Però è doloroso il ripensare, che molti fra quelli che pur trovano Palladio inopportuna guida per le architetture del giorno, molti fra quelli che vorrebbero nello insegnamento riforme essenziali, con singolare contraddizione fanno base della istruzione architettonica il Vignola; il Vignola che fu ingegno eletto finchè fabbricò palazzi regali e porte, ma che è troppo angusto elemento di architettonico sapere, considerato nei precetti che egli diede pei cinque ordini. A'suoi giorni egli aveva forse ragione di far così, perchè a' suoi giorni nessuno voleva, senza il corredo degli ordini, nè casa, nè chiesa, nè pubblico stabilimento. Ma se egli fosse vissuto adesso, col pronto ingegno suo, avrebbe mai isterilito l'arte fra que' letti di Procuste che si chiamano i cinque ordini? Oh! no di certo, perchè egli, mente acuta com'era, sarebbesi avveduto che gli ordini adesso servono (mi duole il dirlo) poco meno che a nulla, salvo che non si tratti di decorarne monumenti di vasta, anzi colossale dimensione.

Rispetto all'architettura domestica, la società presente ha bisogno di rinvenire i maggiori comodi combinati colla maggiore economia degli spazii, e di trovare nell'ornamento della fabbrica un'allettevole varietà. Ora, a questi due bisogni dell'epoca, gli ordini non sopperiscono, e in poche parole mi fo' a provarvelo, o Giovani.

Noi che vogliamo entro a città già popolosissime, adattare a brevi spazii, infinite agiatezze venute col più morbido vivere odierno, aborriamo da quegli alti stanzoni di cui faceansi sì bel vanto i nostri nonni: troviamo inutile spreco d'area, le sconfinate sale ch'essi riempivano di servitori, o destinavano a lauto banchettare. Qual è il ricco che vorrebbe adesso, salita una scala, trovarsi in un immenso salone ove il vento

soffia da tutte le parti? Chi vorrebbe adesso non trovare sull'alto della detta scala neppur un pianerottolo; e vedersi aperta la porta sulla persona, col rischio di andare rovesciato giù della rampa? Chi vorrebbe adesso che la sala fosse anticamera, e in quella depositare il mantello, e da quella passar difilato ad una suntuosa stanza di ricevimento? E chi, neppur con media fortuna, accetterebbe, al pari degli avi nostri, di dormire a tre o quattro per stanza; se già, fin dai più modesti di borsello e d' idee, domandansi l'anticamera premessa alla stanza da letto, e lo studio, ed i gabinetti, e i corridoi di sfogo, e le scale secrete? Sicchè ove nel beato secolo di Palladio appena potea cavarsi una sala, adesso ci sta, e ben disposto, un intero appartamento? Da questo rimpicciolirsi delle aree, ne viene di necessità che ne sieno abbassate le altezze dei piani, per non convertire le stanze in torri; ne vien di necessità che debbansi ridurre di media ampiezza le finestre affinchè rimanga modo di collocare nella stanza le mobiglie che ne bisognano. Ammesse queste necessità (e lo ammetterle è legge imperiosa, perchè chi abita una casa ci vuole i comodi suoi) come si fa, così al di dentro come al di fuori, ad usare gli ordini, senza che appariscano giuocherelli da bimbi, e se ne snaturi lo scopo, e quella che sogliamo in essi chiamare bellezza, la quale dalla grandezza materiale non può andar scompagnata? I Greci, infatti, ed i Romani, quando gli ordini usarono colla maturità di senno ch'era pregio delle due nazioni, li adoperarono in dimensioni colossali, e così rinvennero quella, or magnifica, or severa robustezza di profili, che dà appunto l' idea della magnificenza e della severità, perchè foggiata su scala coraggiosamente grande. Mutata la condizione degli usi privati e pubblici, è forza quindi, o fare mingherlini gli ordini, e quindi ridurli, ora pitocco, ora sconveniente ornamento; ovvero ommetterli, surrogando fregiature più accomodate, che s'acconcino all'esiguità degli spazii da noi ora

richiesti. Tra questi due partiti, non mi pare possa esserci oscillazione nella scelta.

Ma v' ha di più, le combinazioni architettoniche dei cinque ordini sono troppo scarse per poter procurare quella varietà di caratteri e di forme che è ora domandata dal nostro sì vario modo di vita, e da que' bisogni tanto più numerosi degli antichi, a cui l'architettura dee provvedere.

Difatti, considerandole attentamente queste combinazioni, a che, in ultima analisi, si riducono? Ad un intercolonnio jonico, dorico, o corintio, sovrastato da un cornicione fornito invariabilmente colle fogge medesime di gole, di ovoli, di modiglioni; ovvero ad altro intercolonnio chiudente in mezzo un arco ad alette ed imposte; o sì veramente ad una fila di colonne, quando isolate, quando a basso rilievo, congegnate ora in pronai, ora in portici, tutti sazievolmente simili, se non nelle proporzioni, almeno nel concetto? Da ciò, per conseguenza, la pochissima varietà che anche alle menti più immaginose è dato cavare da così scarsi elementi: da ciò il tribunale fatto simile alla chiesa, questa pari al teatro, il teatro eguale all'abbattitoio, l'abbattitoio fratello alle case di villa, ai palazzi cittadineschi, alle reggie, e così via.

Il popolo avvezzo ad ammirare il pittoresco aspetto di stili molteplici entro alle belle nostre città dell'evo mezzano, il popolo dinanzi a tanta grettezza imitatrice dei nostri compassi, grida, *mutate*, e ha ragione. Ma per mutare ragionevolmente non vi è, a creder mio, che un modo: assestare i progetti architettonici sulla forma geometrica elementare, considerata nelle sue innumerevoli combinazioni, e concepita secondo gli usi sociali e le leggi di statica.

Alcuni inglesi e tedeschi architetti, con mirabile sottigliezza, svolsero in faticosi libri le norme regolatrici di queste composizioni geometriche, applicandole all'arte archi-acuta; ma il campo è più vasto, e a tutti gli stili può adattarsi il

principio, e questo principio diventar padre ad un'arte nuova, varia, rispondente alle idee dell'oggi. Con esso può togliersi l'architettura presente dalle fiacche incertezze sue, da quel confuso trammescolamento di maniere che minaccia d'irrompere in alcuni paesi; finalmente da quella ostinatezza in cui si mantengono molti altri, che non siavi, cioè, architettura possibile fuori della romana, della vignolesca e della palladiana.

BIBLIOGRAFIA.

Per le Vite del Bramante, del Sangallo, del Serlio, del Peruzzi, del Falconetto, del Sanmicheli, del Vignola, del Sansovino, si consulti il Vasari, nell'edizione più volte citata del Le Monnier.

Per la vita del Palladio,

Magrini. — *Memorie intorno alla vita e alle opere di Andrea Palladio.* — (Vicenza, 1846, un vol. in 4.to).

Scolari. — *Commentario sulla vita e sulle opere di Vincenzo Scamozzi.* — (Venezia, 1837, in 8.vo).

Barozzio Jacopo da Vignola. — *Regola delli cinque ordini dell'architettura.* — (Siena, 1635, in 4.to. Ce ne sono infinite edizioni).

Jones Inigo. — *The designs consisting in plans, and elevations for public and private buildings ecc.* — (Londra, 1770, in fol., vol. 2).

Serlio. — *Tutte le opere di architettura e prospettiva, coll'aggiunta delle porte e dei palazzi pubblici ecc.* — (Venezia, 1619, in 4.to),

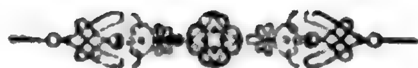
Palladio. — *I quattro libri dell'architettura.* — (Venezia, 1570, in fol.).

Id. — *Le fabbriche e i disegni illustrati da Ottavio Bertolli Scamozzi.* — (Vicenza, 1776, in 4.to, vol. cinque).

Scamozzi. — *L' idea dell' architettura universale.* — (Piazzola, 1687, in fol.).

Sanmicheli. — *Le fabbriche disegnate ed incise da Francesco Ronzoni e Girolamo Luccioli.* — (Verona, 1823, 1 volume, in foglio).

Calderari. — *Disegni e scritti di architettura.* — (Vicenza, 1808-15, 1 volume, in foglio).



TRENTESIMA PRIMA LEZIONE.

Le condizioni dell'architettura italiana dopo il Palladio sino al cominciare del presente secolo.

A raccertarsi che l'architettura imitatrice dell'antico non valeva a soddisfare i bisogni od almeno il gusto dell'età medesima in cui più fioriva, basta il considerare al brevissimo tempo in cui essa si mantenne in vita. Cominciata circa il 1530 per opera del Falconetto, degenerò in licenze lontane dalla nobile sua origine, prima ancora che il secolo tramontasse. Già Vincenzo Scamozzi, spirito irrequieto e superbo, cominciò dal far dubbioso il merito del Palladio, censurandone le opere acerbamente, anche quando le imitava; poi, sdegnoso di quelle funi che sentivasi suo malgrado fra piedi, si permise trabalzi a cui le severità palladiane avrebbero dovuto essere inciampo, se il suo modo di comporre non si fosse tramutato sotto l'impulso dell'opinione pubblica, che domandava più libero sistema d'architettare.

Michelangelo intanto, spezzate le dighe del classicismo, onde irrompere su tutt' i campi dell'arte, sostenuto dal colossale suo ingegno, e più ancora dalla inclinazione del pubblico ad amare le magnificenze sfarzose, anzichè la fredda semplicità copiatrice della grandezza romana, produsse anche in architettura, tale un rivolgimento, da far sì, ch' egli

ancor vivo, e quando il Palladio tuttora operava, fosse dato dai nuovi architetti ammiratori del fiorentino gigante, l'ostracismo alle corrette maniere di cui l'allievo del Trissino fu l'Achille. Il pubblico plaudì all'innovazione, e vi plaudì perchè la conobbe consuonante all'innovato modo della sua esistenza sociale. Il ricco, il faragginoso, il teatrale, prese il posto dell'accigliata regola; e l'architettura vignolesca, sanmichelesca, palladiana venne quindi cacciata di seggio, e su quello sedette imperatrice quell'altra tutta cincischi, che pegli eccessi d'ogni sorta a cui s'abbandonò, sogliamo denominare *barocca*.

Una riforma era forse necessaria perchè l'arte, seguace perenne dell'opinione, nè poteva, nè potrà mai, diventarle barriera; ma questa riforma non sarebbe stata tanto irrazionale e delirante come ella fu, se gli architetti, invece di rintracciarla in un sistema di più ricca decorazione da aggiungersi allo stile dei loro predecessori, la avessero cercata in uno del tutto opposto, quale era quello fondato sulle norme geometriche, e sulla forma costruttiva independente affatto dagli ordini romani.

Che fecero invece quegli architetti? Anzichè mutare gli antichi modi venuti a noia, li adulterarono, li guastarono, caricandoli di fregiature pomposissime, che ad essi non potevano in nessuna maniera collegarsi. — Fu detto da molti ed ho ripetuto anch'io più volte, che quelli i quali trattarono l'architettura nella seconda metà del cinquecento, furono temerarii a grado da spregiare ogni regola classica, e da voler sola norma le bizzarrie più matte. Abbiamo pronunciato tutti, io credo, sentenza inesatta, perchè quando si considerano con attenzione le opere di quegli architetti, si scorge manifestamente ch'essi anzi furono troppo timidi, perchè dalle ordinanze classiche non seppero dipartirsi mai, e solo vollero essere liberi nella decorazione, senza avvedersi che tale libertà

non poteva convenire ad un principio inalterabilmente severo com' è il classico.

E in effetto, gli architetti del decadimento che diciamo barocchi, come l' Alessi, il Fontana, Giulio Parigi, i Rainaldi e tanti altri, abbandonarono essi mai i cinque ordini, ne ommisero le trabeazioni, ne cangiarono le modanature, alterarono le parti principali delle arcate romane? Mai no; chè essi anzi studiarono indefessamente Vitruvio e le rovine antiche, e se avveniva che dovessero esporre in iscritto le ragioni delle fabbriche loro, affermavano che ogni parte era tolta dagli ordini classici e dai precetti del maestro latino. Essi spezzarono i frontespizii, ondularono architravi e cornici, accartocciarono mensole, gettarono mostri, cariatidi, telamoni, fettuccie, drappelloni per tutto, ma il fondo era classico, la colonna era romana, il cornicione constava delle proporzioni assegnate al suo ordine; nè da quel cerchio di ferro sapeano spigliarsi.

Da simile tenacità di massime, accomunata alla sbrigliatezza del sistema d' ornare, ne venne quella mescolanza bizzarra, di stemperato e di severo, di rigido e di contorto, di organico e di fantastico di cui si compose l' arte barocca del secolo decimosettimo; arte che, ponendo alla rinfusa in uno stesso sacco due elementi opposti, dovea farne nascere la rovina d'entrambi, e di conseguenza quella confusione di gusti, che può allettare un istante, ma poi viene a noia, e finisce col guadagnarsi disprezzo.

Codesta irrazionale pendenza degli architetti a decorare suntuosamente le fabbriche con fregiature di apparenza transitoria, incastonata su organismo classico, si accrebbe in Italia per una circostanza che è speciale a lei nella seconda metà del secolo decimosesto.

Le varie provincie, rette allora da principi sfarzosissimi, quando doveano festeggiare lo avvenimento al trono o gli sponsali di qualcheduno d' essi, non sapeano fare di meglio che

erigergli un arco di trionfo, a segno di vera o forzata esultanza. Roma antica li alzava di marmo ai suoi generali e a' suoi imperatori; ma que' piccoli territorii su cui regnavano Duchi e Granduchi, non aveano l'oro di Roma, e doveano contentarsi di costruire sì boriosa testificazione di onoranza col legname e col cartone. Bramavasi però supplire alla mancanza del ricco materiale e alla poca durata, colla sfarzosità degli addobbi apparenti. Laonde si voleano così transitorii trabiccoli ornati d'oro e di fiori, di storie, di ricci, di allegorie e di cento altre pesantezze opulenti; ma tutte dipinte o appiccicate in istucco. Di tal guisa se ne alzarono allora pei maritaggi dei Medici granduchi di Toscana, per quelli de' Gonzaga e degli Estensi, poi per la venuta di Carlo V e di Enrico III in Italia. Su questi trespoli che un uragano od un incendio avrebbe distrutti in un'ora, gli artisti scaraventavano un diluvio di roba, smagliante per colore e per bizzarria d'invenzioni; e chi era riuscito a far di più e a buttar fuori gale capricciosissime, quegli avea il primo vanto. Passata la festa, si gittava a terra tutto il gran monumento di tavola e carta; ma dopo breve tempo ne abbisognavano altri, perchè i principi d'allora non rifinivano di trovar soggetto a ricevere omaggi. Il popolo (e qual popolo!) gavazzava per così matte architetture improvvisate; le trovava più belle che non le reali di muro, e chiedeva agli architetti e ai pittori di perpetuare quel transitorio. I patrizii, provveduti allora di larga fortuna, non se lo fecero dire due volte, e colsero l'occasione d'impiegare le loro ricchezze a far sorgere durevole ciò che avea tanto piaciuto per poche ore. Entrata nella società una moda, chi più la ferma? Diventa un cavallo indomito cui siensi tolte le briglie.

I pochi valenti architetti di cui ora dovrò far parola, aggrappantisi a questo sistema, ci trovarono il lor conto a seguitarlo, ed iniziarono il più deplorabile dichino dell'arte.

Fra questi ebbe gran nome Galeazzo Alessi, perchè se fu

senza dubbio strano e convulso, se poco rispettò i precettisti, condusse poi alcune opere egregie per originalità e per grandiosità. Educatosi all' arte sotto chi n'era allora il Titano, apprese del Buonarroti, insieme alla fecondità delle invenzioni, la licenziosa stemperatezza delle ornature. Ferace nello immaginare piante di svariata magnificenza, trovò presto largo campo all'abbondoso suo ingegno, perchè chiamato a Genova, ebbe la rara fortuna di alzarvi i più splendidi edificii privati e pubblici, raddrizzando intere contrade, disponendo ville da principi per quegli aristocrati, principi allora del commercio; infine tanto di splendidezze architettoniche operando, da far si che alla ricca città ne venisse meglio raffermato lo appellativo di *superba*.

È dell' Alessi la vasta chiesa detta di Carignano, edificio suntuoso in cui spiccano egregie la gran nave e la cupola, ma urtano il gusto i tanti risalti, e gli archi girati in circolo, e le scantonature infinite de' cornicioni, e quel subisso di fregiature, le quali, se danno aspetto di magnificenza, tolgono però il più bello de' pregi, la semplicità.

Tutte le pompe dell'altero patriziato d'allora, paiono quasi povoneggiarsi nei palazzi Giustiniani, Doria, Grimaldi, Sauli, dall' Alessi rizzati. Gli atrii, in particolare, vi son disposti con pittoresca grandiosità, e maestose ne son le scale, parte in cui l' Alessi vinse di lunga mano tutt' i suoi emuli, e i palladiani in ispecialità, i quali tennero sempre le scale interne d'una grettezza sì meschina da mettere compassione.

Sfarzosissime son pure le ville ideate da questo architetto, e quella dei Giustiniani ad Albaro, l'altra dei Doria a San Pier d' Arena, hanno, a ragione, fama di essere fra le più belle d' Italia.

Ma il capo d'opera dell' Alessi vien reputato il palazzo fatto pel Duca di Torre Nuova Tommaso Marini, d'accanto alla chiesa di San Fedele a Milano. Questo vastissimo fabbricato,

scompartito in tre ordini, e mancante ancora del cornicione superiore, è con molto senno distribuito; ma i dettagli si manifestano scorretti, gli ordini ora goffamente ora magramente profilati, e le pseudo cariatidi, più con fantastica bizzarria che con gusto inventate.

Fu pure allievo, e predilettissimo allievo di Michelangelo, anche nella sesta, Giorgio Vasari che se deve salutarsi come scrittore prezioso per la storia dell'arte, divenne però pittore manierato ed architetto di scarso merito. Il migliore lavoro del suo compasso è il palazzo degli Ufficii che chiude la piazza di questo nome in Firenze: mole grandissima, ben ideata nel portico inferiore, ma guasta da soverchie centinature e da cartocciamenti disdicevoli, e meschina poi nelle parti superiori.

Ebbe maggior ingegno, ma anche maggior arditezza nelle licenze, Pellegrino Pellegrini, detto il Tibaldi, pittore d' immaginosa potenza ed architetto di copiosissime cognizioni. Scolare al Vasari e ammiratore di Michelangelo, si tuffò a chiusi occhi in quella pericolosa maniera, trattandola però colla independenza de'robusti intelletti, sì che meritò dai Carracci il nome di *Michelangiolo riformato.*

Abbandonato il pennello per la squadra, portò in questa, per lui nuova disciplina, tutte le soverchie libertà che si permettea ne'dipinti, e divenne quasi un capo-scuola di pompose decorazioni. La loggia di Ancona è fra le più rinomate, e se i bitorzoli e i cartellami possono assicurare immortalità, il Pellegrini la merita per questa sua opera. Ma i rigogli di lui spiccano poi su più largo campo, nella fronte del duomo di Milano, ove aggiunse quelle porte e quelle finestre magnifiche, ma nel tempo stesso barocchissime. Non si poteano frantendere di più i doveri dell'architetto giudizioso, quanto in questa aggiunta che fu posta dal Pellegrini a quell'augusta mole di stile archiacuto. Fa veramente compassione vedere un uomo d' in-

gegno deliberatamente urtare in un controssenso di quella fatta, e dar diritto ai posteri di chiamarlo un barbaro. Ben è vero che allora queste colpe erano comuni agli artisti ed al pubblico, perchè nessuno avrebbe voluto un ristauro che non arieggiasse l'arte romana frondeggiata dalle fregiature più stravolte. — Eppure il Pellegrini doveva e poteva avere il coraggio di emanciparsene, perchè egli fu forse il solo fra' suoi contemporanei ch'ebbe l'animo di scrivere, essere negli edificii archiacuti molte bellezze e *precetti che pur sono più ragionevoli di quello ch'altri pensa*, e chiamava *barbara* l'architettura moderna, specialmente se frammischiata a quell'ordine (1). Ma egli però avea paura delle tendenze sociali d'allora, o almeno non aveva bastante coraggio della propria opinione, e per questo forse osò d' inventare le citate porte di maniera romana, colla speranza s' incominciasse con esse ad attuare un suo pensiero (per verità barbaro anch'esso) di ridurre quel magnifico duomo, il cui interno dà sì elevata espressione di raccoglimento religioso, *in forma di architettura antica, perchè con tal ordine si rende maggior dechoro con bellezza mirabile et conveniente alle fabbriche de'tempii* (2). Guardate però isolatamente quelle porte e quelle finestre, hanno pregi molti di proporzione e di profili, e se fossero meno esuberanti di fregiature, meriterebbero di essere più encomiate.

Ove il Pellegrini potè mostrare tutta la sua fantasia feracissima, senza rendere l'ornato dissonante al concetto, fu nella chiesa e nel collegio de'Gesuiti a Genova, grandioso edificio in cui l' intemperanza della decorazione era quasi domandata dal carattere stesso della fabbrica. La scala specialmente è una delle più suntuose d'Italia.

Fra i più laboriosi architetti di questo periodo, va noverato Bernardo Buontalenti, uomo, a dir vero, che colla molti-

(1) GAYE, *Carteggio inedito di artisti*, vol. III, pag. 449-447.
(2) GAYE, id. id

plicità delle cognizioni artistiche e delle scientifiche, seppe largamente giustificare quel suo cognome. Lui pittore non mediocre, lui scultore, lui prospettivo d'insigne feracità, ingegnere militare e civile fecondo in trovati meccanici ed in congegni guerreschi; lui, finalmente, architetto di sapiente operosità. In tutte le città della Toscana vi sono sue opere pregiatissime, ma specialmente in Firenze. Quivi egli eresse le facciate de' palazzi Strozzi e Riccardi in via Maggio, quivi il palazzino de' Medici a S. Marco, la Tribuna in Galleria degli Ufficii, il palazzo Martelli, la villa di Pratolino, ricca di splendide amenità, la fronte della chiesa di S. Trinita, e tanti altri edificii che sarebbe troppo lungo nominare. — Gran peccato che tutti questi lavori, a cui non manca certa maestà di divisioni, sieno guasti dal gusto degli ornamenti avviati a quelle scorrette licenze che un cinquant'anni più tardi doveano mutarsi nel più stemperante delirio.

Il Buontalenti accoppiava all'ingegno versatile altrettanta bontà ed elevateaza di carattere, per cui si fe' protettore e maestro de'giovani più disposti all'arte, e procurò loro larga fortuna. Fra quelli che più fruirono di sì larghi beneficii vanno contati Giulio Parigi, Agostino Migliori, Luigi Cardi detto il Cigoli, il Poccetti; uomini tutti che, o nella pittura o nella architettura, valsero molto.

Lavorò assai, specialmente per Roma, anche Domenico Fontana, l'architetto prediletto di quell' intraprendente pontefice ch'era Sisto V. Per lui alzò la cappella del Presepio in S. Maria Maggiore, e il palazzetto vicino a quella basilica ora de'Negroni. Per lui eresse la facciata di S. Giovanni Laterano, di contro a S. Maria Maggiore; per lui il superbo palazzo che gli sta a lato; per lui la fontana di Termini, bella per la massa d'acqua che vi sgorga, ma non per l'architettura goffissima che la raccerchia. Per lui, finalmente, alzò, con immortali congegni, l'obelisco della Piazza di S. Pietro, trasportandolo pri-

ma dall'antico circo di Nerone sino alla piazza, ove sollevò con incredibile abilità quell' enorme peso di più che 500,000 chilogrammi.

Passato da poi il Fontana in Napoli, vi edificò anche colà fabbriche grandissime, sulle quali primeggia il palazzo reale, tanto mutato da poi, sicchè poco più resta del concetto originale. Ma l'opera, come la chiamò il Milizia, più *strepitosa* che quivi facesse Domenico, fu l'Università convertita più tardi nel museo degli Studi. Magnificenza di scale, belle infilature di stanze, locali ampii bene disposti, fanno di questo edificio uno de' più suntuosi d'Italia; ma i profili e le decorazioni? . . . Pur troppo come tutte quelle di così valente ingegno, si risentono delle mattezze dell'epoca, e insegnano come l'architettura fosse già, nella sua parte estetica, considerata poco più che un modo di sfoggiare apparati magnifici, in cui più valeva chi sapea farne più. Egli è per questo che scultori e pittori di gran nome in queste arti, s' impadronirono del seggio degli architetti, ben comprendendo come nessuno meglio d'essi fosse in grado d' inventare non solo, ma di eseguire fregiature architettoniche di pittoresca appariscenza. E in effetto, è questa l'età in cui quasi tutti gli scultori ed i pittori di grido posero la mano a costrutture di colossale sfarzo, e se ne trassero con grandissimo onore.

Il ricordato Cigoli, il Domenichino, Pietro da Cortona, furono di questi architetti formati più dal pennello che dall'archipenzolo, ma nondimeno non dimenticarono le nozioni statiche necessarie, e neppur le distributive: per la qual cosa le fabbriche loro stanno da secoli fortissime, e servono egregiamente agli usi cui vennero destinate. Solo urtano il gusto dei ben veggenti il troppo degli ornamenti, quel rottume di cornici e di frontespizii, quei frastagli, quelle tante centinature, che vi si vedono ammonticchiate in ogni parte.

Nè pochi furono gli scultori che in questo periodo si se-

gnalarono nell'architettura. Primeggiano e Alessandro Vittoria, e Giacomo della Porta, e Carlo Moderno (che meglio avrebbe fatto a scolpire soltanto la bellissima Santa Cecilia morente, nella basilica di questo nome, che non a cincischiar di risalti la fronte della Vaticana), e Alessandro Algardi, e finalmente un ingegno gigante che tutto osò colla squadra e collo scalpello, e in tutto pose, se non la finezza del gusto, l' impronta vigorosa del genio, sicchè dinanzi a quelle corruttele immaginate da maestro e da maestro condotte, anche i più severi ammirano la vasta potenza di Lorenzo Bernini.

Già scultore ad otto anni, condusse senza precettori una testa maravigliosa: a diciotto scolpì l' Apollo e Dafni, capolavoro di grazia e di esecuzione. Divenne in seguito il favorito di Gregorio XV, di Paolo V, indi la mano dei vasti concetti di Urbano VIII, che gli fece abbellire di mille guise la basilica di S. Pietro, e molte piazze e luoghi di Roma. Per lui fece la fontana del Tritone, per lui quella stramba quanto ardita opera della Confessione al Vaticano, per lui la fontana della Barcaccia, per lui il magnifico palazzo Barberini.

Salito in grandissima reputazione per così fatti lavori, ebbe l'onore che Carlo I d'Inghilterra si recasse apposta a Roma per essere ritratto da lui, e che il Cardinale Mazzarino lo chiamasse in Francia coll'emolumento annuo più generoso che ad artista fosse offerto mai, cioè dodicimila scudi. Le macchinazioni degli emuli gli fecero perdere il favore d' Innocenzio X, ma poi lo riacquistò colla fontana di piazza Navona, strano concetto se vuolsi, ma di quella stranezza che solo i grandi ingegni possono tentare con effetto felice. Sotto Alessandro VII raccerchiò la piazza di San Pietro con quel celebre colonnato che le dà tanto cospicua magnificenza. Chiamato a Parigi da Luigi XIV per dare un disegno della fronte del Louvre, vi ebbe onori da principe e rimunerazioni degne del più splendido monarca della terra. Eppure, fra quelle pompe cortigia-

ne, fra le amorevolezze del più altero dei re, fra i vapori inebbrianti della opulenza, non perdette la modestia dell'animo, e con esempio mirabile di annegazione, quasi unico nella storia dell'arte, egli che tutto potea volere, e di tutto insuperbire, preferì al disegno proprio, quello che il Perrault avea preparato pel Louvre, e alle maldicenze di quell'uomo sarcastico rispondeva, *perché chiamarmi dal fondo d' Italia, se la Francia ha Perrault ?*

Innumerevoli sono le opere sì di scultura che di architettura lasciateci dal Bernini, nè io potrei noverarle senza uscire dal mio proposito, solo mi piace riportare qui il giudizio sul merito e sul carattere del Bernini ch' io trovo nelle *Biografie degli artisti* del signor De Boni, perchè mi pare non si potesse meglio apprezzare quel sommo, nè porgere idea più giusta dell'eminente suo merito. — « Siccome in sua vita (dice il biografo) non ebbe altro pensiero che l'arte, altro desiderio che » una nobile gloria e non oscurata da bassa azione, fu pio, generoso, protettore degli artisti e indefesso al lavoro; durava » scolpendo sette ore continue, fatica a cui non reggeva il più » robusto de'suoi allievi; ne' primi anni stava rinchiuso nelle » stanze del Vaticano dall' alba a notte disegnando ; nell'operare il marmo era quasi estatico; occorreva, se lavorava su » qualche palco, che qualcuno ci fosse a' fianchi perchè non » cadesse ; e se v'era chi lo volesse distogliere dalla intemperante fatica, rispondeva : lasciatemi ch'io sono innamorato. » La decadenza già era preparata da molte antecedenti cause; solo mancava l'autorità del genio, perchè finalmente salisse sul trono. E venne Bernini, il quale s' assise tra gli » antichi e Michelangelo. Gli uni sembravangli aridi, il secondo troppo aspro ; tra quelli e questo volle innestare la » grazia. Vedendo la felice riuscita de' suoi primi tentativi, » sfrenò la sua immaginazione , e benchè sublime ne' suoi » concepimenti, per amore di originalità allontanossi da'veri

» maestri e dalla natura, volle brillare del fatuo splendore
» della sorpresa, spinse oltre i confini la grazia, e cadde
» nell' affettazione . . . .

» Il morbido, il tenero della scultura è pure il carattere
» di tutt' i suoi edificii, che s' innalzano svelti e gentili. Ben-
» chè il tutto nelle sue fabbriche sia buono ed armonioso,
» benchè sia graziosa la sua maniera di profilare, pure in-
» frascò l' architettura di nuove licenze, sostituendo alla bella
» semplicità un elegante stranezza. Tanto prestigio impose,
» tutti applaudirono, tutti lo seguitarono, perciò l' analisi
» del suo fare è la storia dell'arte del secolo decimosettimo. »

Con un ingegno sì vasto, con una capacità in ogni ramo dell' arte sì colossale, rimeritata da onori senza misura, è chiaro che dovesse esser continuo segno all' invidia ed alla malevolenza di molti, rosi dalla rabbia di vedersi tanto minori di lui.

Fra questi tiene il primo luogo Francesco Borromini, che mente vastissima anch' esso, non seppe però tollerare mai la superiorità dell' emulo, sì ch' egli lo odiava con rabbia convulsa. A fine di superarlo in quella parte in cui gli pareva più debole, l' architettura, tentò in essa le novità più travolte, e cadde in un subisso di stravaganze, non abbastanza compensate dall' armonioso complesso che presentano sempre le sue fabbriche. Le sue piante zeppe di viziosi mistilinei, le sue finestre profilate e tagliate nel modo più ghiribizzoso, e spesso contrario all'uso, quei cartellami e cartocci che prodigava intemperantemente sulle cornici, possono piacere un istante per l' industria somma di composizione che vi si scorge, ma urtano il senso comune, e ingenerano il disgusto. Portano tutti questi difetti e i notati pregi la chiesa della Sapienza, quella di Propaganda coll' annesso collegio, sant' Andrea delle Grotte, la chiesa di s. Carlino ch' è il suo maggiore delirio, i palazzi Panfili, Doria, Falconieri, Valvas-

sori. — Le due costrutture in cui fu meno farneticante, e mostrò d'essere vero architetto, sono, l'oratorio della chiesa Nuova e la congiunta abitazione de' Padri, ed il prospetto di sant' Agnese in piazza Navona, in cui non v' è di riprovevole se non l'abuso de' risaltati scorniciamenti.

Divorato però continuamente dall' invidia, e non bastandogli la fama di cui godeva perchè la sapeva inferiore a quella dell' emulo, impazzì a grado, che in un accesso di furore, gridando di non poter più sopportare esistenza sì orribile, si trapassò colla propria spada nella state del 1667, e troncò di tal guisa miseramente una vita che, con minore orgoglio e maggiore coscienza della dignità dell' arte, avrebbe potuto raggiungere meriti molto più durevoli.

Il Bernini ed il Borromini, furono i più valenti fra gli architetti di quest' epoca, e quelli che colla stemperata sbrigliatezza della fantasia lasciavano più largo campo ai capricci della immaginazione, e per ciò ebbero il maggior numero di seguaci, i quali, al paro di tutte le genti di simile razza, esagerarono, se pur era possibile, i vizii e le licenze dei loro esemplari, e quindi trascinarono l' architettura alle mattezze le più importabili. Il Guarini, il Padre Pozzo, i tre Bibiena, Carlo Fontana, Filippo Jvara, Alessandro Galilei, Nicola Sardi, il Rossi, Baldassare Longhena, furono i principali di questo gusto corrottissimo, in cui sola cosa irreprensibile è il pittoresco pompeggiar delle masse.

Il Milizia, sempre fierissimo nemico dei baroccumi, epilogò gli architettonici di quest' epoca in brevi parole che per la franca sprezzatura loro, e per l' evidente impronta di quei deliri, meritano d' essere riportate. — « Colonne torse, panciute, ravvolte, sopra mucchi di piedestalli, di zoccoli, di
» plinti e senza ragione. — Capitelli bisbetici con volute alla
» rovescia. — Cornicioni bastardi, infranti, a onde, a salti,
» acutangolissimi. — Frontespizii incongruenti, rotti, defor-

» mi, e fin a corna. — Balaustri capivoltati, faccettati, e fin
» sui frontoni. — Chiese centinate, senza carattere, con fac-
» ciate a guisa di turbante. — Ornamenti a precipizio e a
» contra senso. »

Chiude la pittoresca sua geremiade il troppo famoso Aristarco, esclamando: — *Queste ed altre stranezze qual secolo ci daranno?* Tanto egli temeva ne venissero di peggiori; ma la cosa era fuor de' possibili, ed anzi l' eccesso fu causa a rimedio; rimedio fiacco, lento, inefficace, timido se vuolsi; ma pur rimedio. Chè lo stile del napoletano Vanvitelli, venuto dopo quelle convulsioni e quel frenetico ondeggiare della linea, sebbene rimanesse ancora infetto da centinature e risalti, si avviava al meglio; di guisa che quella sua immensa villa del monarca di Napoli, Caserta, tuttochè non sia nè elegante, nè bella, pure va scevera dai difetti dell' età. E ne vanno salvi anche i molti edificii alzati in Roma da Ferdinando Fuga fiorentino, che fin il Milizia chiamò *uomo d'un merito contraddistinto* ed *architetto veramente glorioso.* E in effetto, il suo palazzo della Consulta, l' altro de' Corsini, il prospetto principale di santa Maria Maggiore a Roma, sono tali opere, che in onta delle mende di cui meritano d' essere appuntate, in onta di qualche sbrigliatezza nell' ornare, macchiata ancora di borrominesco, manifestano un ingegno grande, ed una saviezza di principii ignota ai predecessori.

È degno di sedere terzo fra questi Giuseppe Piermarini, che, postosi in Napoli sotto gl' insegnamenti del Vanvitelli, ne guadagnò l' affetto, sì che lo fece suo aiuto nei grandiosi lavori di Caserta. Acquistata presto fama di valentissimo, passò a Milano, ov' ebbe bellissime occasioni di far apprezzare il molto suo sapere. È di sua architettura la facciata di Brera, i teatri della Scala e della Canobbiana, i palazzi Belgiojoso, Litta, Mellerio, Cusani, Annoni, Greppi, il prospetto del Monte. Di più, aggiunse ornamenti d' ogni sorta al palaz-

zo di Corte ed alla real Villa di Monza. Instituita allora in Milano l' Accademia di belle arti, ne divenne professore d' architettura, e tale morì nel 1808.

Questi tre architetti, furono, per dir vero, mondi da quel traboccante barocchismo che sino allora padroneggiò le fabbriche; anzi devono reputarsi quasi aurora di un gusto più corretto, ma si invescarono entro ad una maniera bastarda, tolta a prestito dai francesi di allora, che ribocca di centinature e riquadri, e dà quando nel minuto, quando nel secco.

Ma già andavansi essenzialmente mutando le condizioni dell' architettura in causa delle due allora dissepolte città di Ercolano e Pompei; in causa delle rovine di Pesto misurate e fatte incidere dal padre Paoli; in causa di quelle di Grecia pubblicate dal Le Roi; in causa, finalmente, e de' profondi scritti archeologici del Winckelmann, che tutta illeggiadrì di florida poesia l'arte di Grecia e di Roma, e degli altri più superficiali, ma conditi di abili mordacità usciti dalla penna sarcastica di Francesco Milizia. Costui volle introdurre nell' arte una filosofia di suo capo, a fine di spurgarla dalle scorrezioni libertine a cui sino allora erasi abbandonata; ma quel suo cinico filosofare isterilì l' arte senza farla gran fatto migliore. I suoi *Principii d' architettura civile*, la sua *Arte di vedere nelle belle arti del disegno*, l' opuscolo su *Roma delle belle arti*, son tre lavori in cui si contengono savie massime e giusti rimproveri agli abusi del tempo; ma a forza di scagliarsi contro questi abusi, inceppò i diritti dell'uso, di guisa che, quegli che seguitasse le massime di lui, finirebbe a darci un'architettura, quando stramba, quando magra e spolpata per eccesso di filosofia, e sempre poi sulle norme greche e romane, perchè egli credeva che in nessun altro modo si potesse architettare. È debito però il dire che in forza di quei suoi scritti sparirono affatto i cartocci, le volute, le diavolerie del Borromini e del padre Pozzo.

Invece i libri, da tanto tempo abbandonati, dell' Alberti, del Palladio, del Vignola, vennero di nuovo consultati dagli architetti, e talvolta venerarti sì ciecamente, che parecchi stimarono non ci fosse miglior partito che d' imitarne a capello gli esempii. — Furono tra questi il Cerato di Vicenza, Domenico Maria Preti di Castelfranco, Tommaso Temanza, il conte Giordano Riccati, e, più valenti di questi, Ottone Calderari vicentino, e Jacopo Querenghi bergamasco. Il primo continuò nella sua patria Vicenza lo stile del Palladio, seguitandolo, come ho già detto, con paurosa servilità. Alcune però delle sue fabbriche meritano molta considerazione, perchè se non di un carattere originale, se non variate d'espressione a seconda dei soggetti, presentano nonostante acconcie distribuzioni, certa nobile larghezza di masse, e una maniera di profili corretta e nobile. I palazzi Losco e Cordellina fanno grandissimo onore a questo architetto, e parecchi de' suoi progetti pubblicati colla incisione, sono degni di studio, per l'armonia che regna nelle proporzioni.

Ebbe maggiore ingegno, fatto più abbondoso dalla cospicuità delle occasioni, Jacopo Querenghi, che dedicatosi ne' primi anni alla pittura, poi passato a Roma sotto Raffaello Mengs, colà profittando e delle molte cognizioni che avea nelle matematiche, e delle vaste idee che venivangli dall'esame delle antiche rovine, si dedicò interamente all'architettura, e vi diventò in breve tanto valente, che fu chiamato a Pietroburgo dalla Semiramide delle Russie, con onorevolissime condizioni. In quella splendida Bisanzio del settentrione, egli alzò molti edificii suntuosissimi, troppo lodati allora, ma troppo sconsiderati adesso. I più cospicui sono il teatro dell' Eremitaggio sulla forma degli antichi, il palazzo del Principe Bisbarobko, quello per la Czarina a Czarcotzelo, la banca pubblica, la borsa dei mercanti, e la cavallerizza delle guardie imperiali.

Lasciò poi infiniti disegni, che sono ora posseduti dalla

nostra Accademia; i quali se non lo addimostrano un architetto molto svariato nei partiti, danno a conoscere come fosse in lui molto giudizio nella distribuzione delle piante. Fu questo veramente il suo pregio massimo, e per così difficile ramo dell'arte, è degno di essere con attenzione studiato da chi vuol imparare come si debba unire la magnificenza al comodo. Nella decorazione invece, sebbene si mostri armonioso e largo sempre, s'attiene però troppo ai partiti del Palladio; e quando poi per caso se ne discosta, manca il più delle volte di carattere e d' impronta speciale accomodata alla varietà delle destinazioni. P. e. le sue colonne corintie (ordine che prediligeva sugli altri) peccano sempre nel tozzo, e nel panciuto, sia che la fabbrica abbia ad avere espressione severa od elegante; le finestre son grettamente profilate e magre d'ornati, anche quando l'edificio deve manifestare ricchezza; il suo ordine jonico goffo e pesante, i profili in generale comuni, e senza decisione di stile.

Il Quarenghi ebbe alcuni imitatori nella metropoli russa, ad Odessa, e in altre parti del grande impero, ma non altrove, chè già i tempi si volgevano piuttosto allo stile greco che non al palladiano. Sul finire del secolo decimottavo e sul cominciar del presente le seste, sì italiane che straniere, parvero darsi l'intesa per trarre dagli avanzi di Grecia e di Roma un'architettura che valesse ad emulare le suntuose costrutture di que' due gran popoli. Sgraziatamente ai desiderii giganteschi non rispondevano più le forze. I nuovi bisogni della civiltà e le titaniche guerre di Napoleone, assorbivano il denaro de' re e de' popoli, sicchè poco ne restava per alzare pubblici monumenti.

Se togliamo l'arco della Pace a Milano, fredda ma correttissima opera del march. Cagnola, il teatro di Convent-Garden a Londra, giudiziosa amplificazione delle rovine di Grecia, eretto nel 1808 da Roberto Smirke, la chiesa della Maddalena, la

borsa, e l'arco dell' Etoile a Parigi, la prima architettata da Vinchon, la seconda da Brongnart, il terzo da Chalgrin; il teatro ed il museo di Berlino di Schinkel, il teatro di Dresda di Semper, poco altro di monumentale fu eretto in quegli anni, e tutto sulle norme greche o romane.

Ma gli architetti, e sopratutto le Accademie che s' incaricavano di educarli, vedendosi interdetto dai tempi il murare monumenti, si posero a voga arrancata a fabbricarli di carta, e su scala si sconfinatamente vasta, che sarebbe stato necessario aver l'oro di Pericle, e gli schiavi di Ramsete III, per edificarne uno solo. È questa l'epoca di que' sogni monumentali che si chiamano i gran Concorsi delle Accademie, sogni che vediamo riprodotti in giganteschi volumi in foglio, e che servono a tutto, fuorchè alla misera umanità del secolo decimonono, la quale di così sfarzosa pompa di colonnami e di volte, non saprebbe che farne; e ringrazia Dio che non siensi convertite in muro ed in marmo, opere che a' suoi presenti bisogni poco o nulla servirebbero.

E a questi bisogni poi l'architettura pratica mal provvedeva. Queglino stessi che aveano guadagnate medaglie e corone per qualcuna delle citate utopie monumentali, si sentivano inetti, o sdegnavano rappiccolirsi sino a costruire edificii proprii alle necessità del giorno; e così l'architettura pratica languiva in ragione diretta dello sfoggio inutile manifestato dalle Accademie. Se per fortuna, alcune circostanze non avessero portata nuova vita alla società in qualche paese d' Europa, sa Dio per quanto tempo ancora que' sogni di carta e le meschine realtà di muro, avrebbero formato la dolorosa condizione dell'architettura del giorno. Ma dopo il 1814 prosperò Inghilterra, prosperò Germania, e, come sempre, la prosperità materiale e morale, ebbe mestieri di attuarsi in architettura che la rappresentasse. Gli architetti delle due nazioni ben s'accorsero come colle rovine di Atene e di Roma, coi

Libri di Vitruvio, colle fabbriche di Palladio, e coi progetti a graticola dei grandi Concorsi, non si potesse servire alle industrie novelle, ai costumi raggentiliti, a' nuovi ordini d' idee, di sentimenti, di consorzii civili; e cercarono l' ispirazione nello studio degli stili medii evi che più potevano giovare all'attuazione dei tempi mutati. Gli architetti di Monaco, Klenze, Gärtner, Ziebland, Oelmüller, si posero a capitani di tal movimento sotto il forte e liberale impulso del Re Lodovico di Baviera, il più cospicuo e dotto mecenate de' nostri giorni. Molto è vero di mediocre fu eretto colà, anche con questi nuovi principii, moltissimo di eccessivamente eclettico, ma non poco eziandio di elegante, di gentile, di espressivo.

La parte ornamentale fu, d'ordinario, collegata più organicamente alle masse; i profili acquistarono maggiore economia e più attagliata forma; il medio evo, infine, comparve vestito di più nobile veste; gli usi interni non furono sagrificati alla pompa esteriore, gli stili vennero più acconciamente adattati alla destinazione delle fabbriche. E si farà meglio in seguito, perchè siamo ancora sull'albeggiare di simile riforma. Ma gli architetti d' Italia, che fecero intanto per mantenersi a paro di quelli d'oltremonte, e per superarli anche, come potrebbero, essi che sono i figli e i nepoti di coloro che elevarono S. Maria del Fiore a Firenze, la Certosa di Pavia, il Palazzo Ducale a Venezia? — *Ai posteri* la forse non *ardua sentenza;* la quale se per avventura sarà severa, nol sarà lungamente, perchè i giovani già comprendono che l'antica strada non basta più a darci architettura opportuna ai tempi; sentono il peso dell' indifferenza o della compassione di cui il pubblico rimerita certe fabbriche odierne, di povero o nessun merito, e quindi studiano altri esemplari, nè più deridono per vana boria nazionale, i progredimenti degli stranieri; sì invece tentano profittarne, ben sicuri che l'ingegno italiano, quando si sferri dalle superbie soffiategli da' pedanti e dai retrogradi, può e

deve salire a quella cima cui toccarono gli avi. Basta ch'essi, quei giovani, non si spaventino di quelle povere rane, le quali fingendo farsi eroine del progresso, van gracidando vituperii imbecilli alla ricca operosità degli stranieri, e precetti d'arte d'impossibile attuazione, tentando vendicarsi con que' suoni inarticolati della sconsiderazione in cui il pubblico lascia i loro compassi.

Prima di chiudere questa mia Lezione, veggo bene come sarebbe mio debito accennare quello che si facesse oltr' Alpe, quando da noi fiorivano gli architetti frondosi di cui tenni discorso. Stimo però inutile simile aggiunta, perchè tutte le fasi allora percorse dalla nostra architettura furono seguite passo passo dagli esteri. Noi potevamo allora dare la legge a tutti, e nessuno si rifiutava di subirla. Ho già notato nella precedente Lezione, come Inigo Jones, Cristoforo Wren, il Bruart, si facessero palladiani, tentando ridare le proporzioni e le ordinanze dell' illustre vicentino nei loro edificii. Invece gli architetti di Luigi XIV, il Mansard, il Puget, il Perrault, il Blondel, tutti, qual più qual meno, sbizzarrirono nelle licenze berninesche; e pur alzando opere di altissimo pregio, mantennero e crebbero in Francia le pendenze al gusto, corrotto allora, degl' Italiani. — Il barocco penetrò anche in Germania, e s' impadronì di tutta l'arte, di guisa da farsene tiranno. Chi guarda agli edificii surti nei paesi tedeschi durante i due secoli decimosettimo e decimottavo, non può non maravigliarsi, che a tante diavolerie si abbandonasse una nazione la quale, avea sott'occhio le agili eleganze delle costrutture archiacute. — Se è possibile, gli architetti di quelle città, esagerarono le mattezze dell' Algardi e del Borromini, e forse qualcheduna ne aggiunsero. Praga, ad esempio, Vienna, Wurzburgo hanno prospetti di case e di chiese su cui stanno si barbaramente ammonticchiati cartocci e bitorzoli posti a contrassenso, da disgradarne le più convulse linee del P. Pozzo. Non so cosa po-

sa esservi di più ondeggiante nelle cornici, di più travolto negli ornamenti, di più irrazionale nelle spezzature dei membri organici sostenenti un edifizio, della residenza di Wurzburgo architettata da Neumann Knobelsdorf, della chiesa di S. Carlo Borromeo a Vienna di Fischer d'Erlach, alzata nel 1716, dell'altra, a Berlino detta la chiesa nuova, eretta da Gontard nel 1780, del cortile interno del Castello di Berlino, opera condotta da Andrea Schlüter fra il 1699 ed il 1706, nè quanto si possa aver di più le traveggole in fatto di architettura, di quello che le ebbe l'autore del Belvedere in Vienna.

Eppure tutti questi accaniti nemici della linea retta, tutti costoro che trattavano l'arte di Callicrate come un decoratore che dovesse fornire di effimeri drappelloni un festino, tutti costoro dico, fossero italiani o stranieri, aveano tale un corredo di cognizioni statiche ed artistiche, che beati i nostri Vitruvii del giorno se ne possedessero solo la metà. Il Bernini era scultore eccellente e conoscea la pittura fino a poterla trattare con onore, inventava macchine, scriveva poesie, recitava magistralmente. Il Buontalenti veniva riputato un de' primi geometri del suo tempo, e il più valente scenografo di quella età, tanto portata alle magnificenze scenografiche. Il Borromini trattava con sicura mano lo scalpello e conosceva la statica in sommo grado. È inutile il dire quali insigni pittori fossero il Domenichino, il Cigoli, Pietro da Cortona; quali prospettivi di insuperabile abilità i tre Bibiena; qual decoratore di signorile appariscenza il padre Pozzo. Sì, è vero, tutto il sapere di costoro non impedì che non avviassero l'arte a corruzione, ma giovò a farli architetti, quando di gaia, quando di suntuosa adornezza, giovò a condurli senza peritanza ai più ardui problemi della statica. — Ora noi moderni dispregiamo quei delirii, ci vantiamo di aver condotta a migliori forme l'architettura; ma sarebbero essi in grado i nostri Palladii (molti dei quali di pittura e scultura san nulla, e di costruttura pra-

tica poco assai), sarebbero essi in grado di darci (da poche eccezioni in fuori) le armoniose proporzioni d' un edificio del Bernini, e quella svariata leggiadria di fregiature? Ne dubito molto quando giro l' Italia, e vedo alzarsi edificii di mesta grettezza, in cui la monotona riproduzione di regole vignolesche o palladiane non serve ad altro, che a manifestare l' assenza del pensiero artistico in coloro che li disegnò.

BIBLIOGRAFIA.

Milizia. — *Memorie degli Architetti antichi e moderni.* — (Vol. due, Bologna 1827).

Quatremère de Quincy. — *Histoire de la vie et des ouvrages des plus célébres Architects de la fin du IX siècle jusqu'à la fin du XVIII.* — (Vol. due, Parigi, 1835).

Bibiena Ferd. Galli. — *L' Architettura civile preparata sulla Geometria ecc.* — (Parma, 1711, in fol., vol. uno).

Blondel. — *Cours d'architecture enseigné dans l' Academie royale d' Architecture.* — (Parigi, 1698, in foglio, volumi due).

Borromino Francesco. — *Opera cavata dai suoi disegni originali, cioè la chiesa e fabbrica della Sapienza di Roma ec.* — (Roma, 1760, in fol., con tav.)

Courtone. — *Architecture moderne, ou l'art de bien bâtir pour toutes sortes des personnes.* — (Parigi, 1728, due volumi in 4.to).

Gallacini. — *Trattato sopra gli errori degli Architetti, colle osservazioni di Antonio Viscentini che servono di continuazione.* — Venezia, 1767-1772, in fol.)

Guarini. — *Architettura civile, opera postuma.* — (Torino, 1737, in fol.)

Letaroully. — *Edifices de Rome Moderne.* — (Parigi, 1849-54, due vol. in fol.)

Milizia. — *L' Arte di vedere nelle belle Arti del Disegno.*

Id. — *Roma delle Belle Arti del Disegno.* — (Scritti ambidue contenuti nel tomo primo dell'edizione di tutte le opere del Milizia. Bologna, 1826).

LEZIONE TRENTESIMA SECONDA.

Uno sguardo sulle scuole pittoriche fuori d'Italia.

Giunto quasi al fine della mia fatica, m'accorgo di aver piuttosto stesa la storia dell'arte in Italia, che non quella d'oltremonte, colpa, in apparenza, non lieve a chi promise la storia di tutta l'arte. Non è però ch' io non vi cadessi quasi deliberatamente, ripensando appunto che dall' Italia venne per gran parte lo impulso artistico alle altre nazioni, e che delineando io lo svolgimento dell'arte nella terra diletta, esponevo i fatti più rilevanti che furono sovente causa alle produzioni delle seste, de' pennelli e degli scalpelli stranieri.

Ben veggo per altro che mancherei troppo all'assunto mio, se dopo avervi dato una qualche idea dell'architettura e della scultura dei tempi mezzani e moderni al di là delle alpi, nulla dicessi della pittura che in quelle regioni fiorì. — Concedetemi dunque che io chiuda, offerendovi un rapido sguardo sulle scuole primarie di questa disciplina, svoltesi in Germania, in Francia, nei Paesi Bassi, nella Spagna. Comincieremo dalla Germania.

Osservazioni generali sulle Scuole tedesche.

Quando l' Italiano, valicando le Alpi Rezie, si ferma sulla cima del Brennero a considerare monti e altri monti, che di-

chinando guidano l'occhio ai piani della Germania, e contempla sul lontano orizzonte quel cielo gravato di brume, e il mesto protendersi di sconfinate lande, e i tetti acuminati delle case, egli chiede a se stesso, se fra quelle nebbie quasi perenni, sotto quel cielo cui Dio niegò lo azzurro de' firmamenti italiani, possa aver l'arte la vita fervida ch'ebbe fra noi. — E quando poi s'addentra nelle gotiche città di quel vasto paese, e conversa co' suoi abitatori, e sente all'orecchio la pensata lingua loro, a cui non fu concesso il dolce ritmo della toscana parola, egli si risponde a quella prima interrogazione, col sorriso di colui, che vivendo colla memoria entro al tepido clima della patria, crede impossibile un battito d'artistica fiamma, entro al grave meditare del pensiero settentrionale.

Ma quando poi egli si addomestica a quel pensiero, ne misura la severa altezza, scorge gl'intelletti indirizzarsi alla storia, alla leggenda, alla tradizione, per rincalzare la fantasia di elevati concetti; quando s'addentra in quell'acuto filosofare che rintraccia nell'anima fino il passeggiero baleno d'un'idea; quando scorge quella vastità di sapere germanico, tutte ricostruire le nazioni, immedesimarsi con esse, e a mezzo delle ricordanze loro andare fecondando un ideale gigantesco, che eleva l'*io* quasi fosse signore del creato, allora quest'Italiano fra sè, quali idee slanciate e fosche ad un tempo, devono aver dice animato, e seste, e scalpelli, e pennelli, di questi figli delle misteriose Wilkirie ?

E allora, quasi istintivamente, alza gli occhi al cielo per cercare il tipo di quest'arte, e la vede in fatti serpeggiante nell'aria, convertirsi nel gotico pinnacolo, colorarsi di fantastiche iridi ne' vetri colorati, popolarsi d' ingenue immagini naturali, e di mostruosi spettri nelle danze maccabre e nei trittici dell'altare, e s'arresta maravigliato dinanzi a questo mondo novello dell'arte, che gli si presenta quasi sogno d'ebbra immaginazione.

Quando poi lo spirito suo si ferma di preferenza sui prodotti della pittura, e li confronta mentalmente colla dignitosa idealità che spicca dai capilavori della sua patria, la maraviglia gli cresce a vedersi davanti, stranamente frammiste, vaghezza di colori e abbiettezza di forme ; imitazione minuziosa della verità, e strambe immagini fuori d'ogni possibile ; bellezza celeste e difformità rivoltanti ; allegoria e storia ; santità di affetti, e ghigni beffardi ; le volgarità corrotte del trivio, e l'augusta dignità del Signore ; la purezza angelica di Margherita, e il satanico cinismo di Mefistofele ; in somma, contrasti i più urtanti, raccostati fra loro nelle maniere più svariate e molteplici, una plejade di misteri in cui la più nebulosa poesia si confonde colla più umile prosa.

Singolare spettacolo invero l'antica pittura germanica, vista fra mezzo al dotto popolo che oggidì rafforza la mente col tesoro delle tradizioni d'ogni paese, e si assimila il sapere altrui collo studio continuo ! Singolare spettacolo ! dicevo, perchè essa è forse la sola fra le arti del passato che dalla tradizione non esca, e se anche le cerca nell'ordine delle idee, le rinnega in quello delle forme.

Nei secoli di mezzo, susseguenti all'undecimo, le scuole germaniche offrono opere che ai poco esperti conoscitori potrebbero sembrare non molto dissimili di maniera a quelle italiane del decimoquarto, ma se le guarderà attentamente un artista, vi scorgerà notevolissime differenze ; chè mentre le italiane, se anche non disegnate squisitamente, offrono movenze e sentimenti nobilmente espressi, pieghe insuperabilmente belle nella loro semplicità, quelle invece delle scuole tedesche mostrano figure segnate con fastidiosa esuberanza di accidenti minuti, atti o volgari, od insignificanti, espressione viva, ma confinante colla caricatura. Solo il colorito e le tecniche compariscono superiori alle nostre di quelle età ; ma queste tecniche s'indirizzano piuttosto a riprodurre tutti gli effetti della

natura, anche i meno opportuni o contrarii allo scopo del soggetto, che non a giovare la rappresentazione dell' idea.

Questi fatti, a parer mio, non sono difficili a spiegarsi, quando si ponga osservazione alle circostanze fra cui operarono gli artisti delle due nazioni.

Gl' Italiani, educati fra gli esempii e le tradizioni latine, condotti alle grandi rappresentazioni bibliche dalle gravi immagini de' mosaici del quinto secolo superstiti in Ravenna ed in Roma, mosaici in cui manca, non v' ha dubbio, perfezione di forma, ma non dignità, nobiltà, religioso carattere, gli Italiani, dicevo, portati ad elevatissimi concetti dal verso di Dante e dall' ingegno sconfinato di Giotto, crearono una pittura monumentale, attagliata ad esprimere i più sublimi concetti delle sacre carte.

I Settentrionali invece, senza aver sott'occhio gli esempii della civiltà latina, senza poter farsi puntello delle sue tradizioni, senza poter consultare quelle pagine d'oro e di pietra che sulle vecchie basiliche d' Italia rappresentano rozzi sì, ma ricchi di celeste maestà, i tipi degli Apostoli e dei Profeti, dovettero raccerchiarsi entro alle misteriose nebbie della leggenda druidica, in cui il pensiero religioso si tramescola alle volgarità e sin al cinismo della vita reale. Di conseguenza furono astretti a rinunciare alle severe purezze dell' ideale cristiano, o ad imbrattarlo colle più volgari immagini della verità materiale.

Laonde, mentre all'artista italiano bastava la linea severa e la gravità delle attitudini e la divina serenità de' volti per manifestare i fatti de'due Testamenti, unico segno a cui allora la pittura mirasse; al settentrionale, invece, quella severità di linee e di pose non tornava acconcia ad esprimere il miscuglio strano di fantastico e di reale, di maraviglioso e di triviale, di superstizioso e di pio che annidava nell'anima. Egli dunque si diè ad imitare la natura, e per tema che essa non

bastasse al concetto se effigiata semplice e pura, la esagerò, onde mostrarla passionata e vivace; e tentò poi di vestirla delle tinte più brillanti, conscio che ai ciechi adoratori della natura, è d'ogni cosa più allettevole lo smagliante sfolgorar dei colori. La vera arte monumentale dunque, quell'arte che valse a far gl'Italiani sì grandi per tre interi secoli, non è da cercarsi fra i vecchi artisti dei paesi settentrionali, e perciò la pittura loro non raggiunge, a gran pezza, il merito dell'italiana.

Ciò poi che forse valse a condurre i pittori tedeschi verso i più assidui tentativi di raggiungere un colorito il più brillante e più sfoggiato, fu lo accorgersi ch'essi fecero, come a que' giorni piacessero di preferenza, nelle lor terre, le dipinture a vetri colorati. Avvezzo il popolo a vedere nelle finestre delle cattedrali i colori vestirsi di uno splendore focoso, non potea sopportare che sulle tavole d'altare apparissero meno splendenti e vividi. Diventato questo come un bisogno generale nei paesi nordici, decise gli artisti a formarsi una tavolozza sfolgorante, talvolta sino alla disarmonia, piuttosto che temperata a dolcezza.

Ma per ottenere rifulgente il colore bisognava prepararlo con gomme, olii e vernici che ne impedissero l'alterazione e lo sbiadimento; ed ecco dalla paziente ricerca di queste gomme, di questi olii, di queste vernici, uscirne quella tecnica insuperabile, la quale valse a darci i metodi del dipingere per cui si rese immortale nelle Fiandre, Hans Van-Eyck, o, come lo chiamiamo noi italianamente, Giovanni di Bruggia.

Ha la pinacoteca di Monaco, nel primo e secondo gabinetto, una scelta raccolta dei vecchi maestri Tedeschi, delle provincie del Basso Reno, che ben serve a dimostrare questa somma perizia di tecniche, come il singolar modo col quale essi od idealizzavano, od imitavano la natura.

In queste scuole pochi nomi invero sopravvissero; quello di Filippo Kalf, che, contro ogni verosimiglianza, si volle appli-

cato alla famosa tavola della cattedrale di Colonia, non rappresenta nessuna maniera particolare, non si ha neppure la sicurezza se abbia esistito mai un tal pittore.

Scuola di Colonia.

Il primo di questa scuola del quale ci rimangano indizii positivi è maestro Guglielmo nato nel villaggio di Herle, e fiorito intorno al 1380. In una delle cappelle della cattedrale v'è di lui un trittico, le cui figure isolate entro spartimenti archi-acuti son dipinte su fondo d'oro con tinte assai lucide e chiare, con un disegno piuttosto molle, ed arie di teste sorridenti fino alla smorfia. Vengono pure attribuiti a lui tre quadri nella pinacoteca di Monaco ed un trittico nel museo di Berlino; e infatti hanno quella stessa fiacchezza di contorni, e quella stessa grazia eccessiva di pose e di fisonomie che v'è nel dipinto di Colonia, e dà nell'ammanierato.

Maestro Stefano che operava nel 1410, ed è tenuto come discepolo di maestro Guglielmo, manifesta però maniera assai differente. Surroga egli alle troppo allungate proporzioni di mastro Guglielmo, altre più quadrate e più verosimili; teste di più gentile avvenenza, sebbene un po' pesanti rispetto ai corpi. Diede inoltre gran cura e ricchezza alle vesti de' suoi personaggi, popolò di liete prospettive i fondi, e nel colorito usò di preferenza il cilestro ed il verde, lo che dà a'suoi dipinti un non so quale aspetto di dolcezza dilicatissima. La diligenza poi colla quale egli imita gli accidenti della natura, fa di già presentire quel realismo introdottosi nella terza epoca delle scuole tedesche, realismo che questo maestro ha saputo industremente accoppiare alla severa idealità bisantina.

L'impronta più caratteristica della descritta maniera, scorgesi nel gran quadro di lui che orna l'altare de' Magi nella cattedrale di Colonia, figurante la Vergine che presenta il Sal-

valore ai tre re dell' Oriente. Questo capolavoro è argomento di entusiastica ammirazione per tutt'i Tedeschi; ed hanno ragione, perchè dopo i bei dipinti del quattrocento italiano, nessun altro è più di questo ricco di espressione, e soave per colorito. Il museo di Colonia racchiude un Giudizio finale, un Cristo in croce, ed una Madonna dello stesso maestro, dipinti in cui le ispirazioni d'un genio originale son fatte meno gradevoli dalla troppo diligente imitazione di tipi ineleganti.

Le pitture della stessa scuola, condotte da maestri d'ignoto nome, e raccolte nelle gallerie di Monaco, di Dresda, di Berlino, di Vienna, permettono di seguitare passo passo lo svolgimento de' principii di mastro Guglielmo e di mastro Stefano. Domina in esse, ora il colore dorato e le smilze figure del primo, ora i toni azzurrognoli e le forme rotondette e smorfiose del secondo, ma sempre più vi s' ammira un carattere naturale di dolcezza e di fluidità, specialmente nelle donne, da cui più tardi troppo si discostò l' arte tedesca. L'imitazione degli accidenti della natura diventa grado grado sempre più sensibile, e prepara la libertà e la decadenza lussureggiante della terza epoca.

Questa scuola di Colonia, per tutto il tempo ch' essa si mantenne, esercitò sulle sussidiarie della Germania un'azione incontestabile, poichè ella ebbe proseliti a Münster, e nel resto della Westfalia, poi fino nella Sassonia ove meritano attenzione alcune pitture attribuite ad un Giovanni da Colonia. Ella si diffuse pur anco in Italia e più particolarmente in Padova, per opera di un Nicolò, di un Mastro Rigo, di un Giovanni, tutti originarii di Colónia, i quali per certo dovettero influire sulle maniere del padovano Squarcione che, come dimostrai nella Lezione decimasesta di questo Volume, sente molto nel suo stile dell' arte tedesca contemporanea.

Scuole della Germania meridionale.

Le scuole che si stabilirono nelle principali città della Franconia, della Baviera, della Svevia, scaturivano da quel principio medesimo della antedetta di Colonia. Esse però, ben più presto di quella, sentirono l'effetto del movimento impresso da Giovanni di Bruggia all'arte tedesca. Sì pel carattere della razza energica e pesante di cui erano l'espressione, sì per la condizione del suolo ove fruttificarono, e che non avea conservato nessuna traccia del gusto antico, finirono, al pari della scuola di Bruggia, a svolgere il solo lato naturalistico dell'arte. Ma a questo elemento esse ne accoppiarono, fino dall'origine, uno nuovo che dovea servire a distinguere il loro stile da tutti gli altri: si condussero, cioè, a foggiare sinuosi i contorni, sino a dar nelle contorsioni, e ad arricchire ogni parte di sfarzose fregiature intagliate. Questo venne principalmente dalla pendenza smodata degli Alemanni di quelle regioni all'oreficeria, pendenza che formò insigni officine di intagliatori e di orefici a Norimberga; di cui (troppo languida e sformata tradizione) rimane ancora la ricordanza nelle giocaglie di legno che quella città commercia con tutto il mondo incivilito. Laonde i pittori di quelle contrade mescolarono il principio naturalistico dell'arte fiamminga, alle riboccanti fantasie de' loro gioiellieri e scultori in legno.

Il primo pittore di chiaro nome che avesse Norimberga fu Martino Schoengauer, detto in Italia Martino il Bello, la cui vita corse fra il 1420 e il 1486. I dipinti di lui, sebbene constino per lo più di figure estremamente lunghe e secche, sebbene mostrino una minuziosa cura a ritrarre ogni ruga della pelle, ogni filo d'erba del terreno, manifestano però anche, come nell'artista fosse potenza non ordinaria ad esprimere gli affetti specialmente malinconici. Mettono poi una grande maraviglia per la finezza della esecuzione, nè si sa invero,

capire come valendosi questo pittore dei soli mezzi della tempera, potesse rappresentare con tanta verità e fresca fermezza di pennello, ogni più minuto accidente della natura.

La pinacoteca di Monaco possede di lui quattro tavole, in cui è dato separare ciò che devesi all' originalità dell' artista, e quanto egli attinse dalle primitive scuole fiamminghe. Il suo migliore dipinto è forse quello del museo di Parigi, in cui stanno gl' Israeliti che raccolgono la manna. In esso scorgesi come la maniera, e più il colorito, di Giovanni di Bruggia, si congiungano ad un mirabile artificio di composizione, e ad una finezza di mano non superabile.

Simile finezza egli forse dovette all' oreficeria, arte nella quale era valentissimo, e più all' intaglio in rame, di cui è tenuto inventore. Io non entrerò qui nella quistione tanto combattuta e non ancora ben sciolta, se, cioè, egli divida tale gloria col fiorentino Maso Finiguerra, o l'abbia incontestabilmente egli solo; mi limiterò unicamente ad osservare che le incisioni di lui sono il *nec plus ultra* della finitezza, ed in qualche parte anche della dotta intelligenza della natura. Lo Schoengauer è senza dubbio in queste più grande artista, che non ne' suoi dipinti.

Ne seguitò le maniere minute e sottilmente naturalistiche Nicola Wohlgemuth, che in Norimberga sua patria, in Monaco, a Vienna, lasciò buon numero di dipinti ne' quali, quanto è d' ordinario volgare e fin ammanierata la forma, quanto sono male scelti i tipi delle teste, altrettanto n' è splendido e vivacissimo il colorito. Ma a costui, più assai che dalle opere, venne fama dal gigantesco discepolo che fortuna gli assegnò, voglio dire Alberto Durero.

Questo solo nome suscita in ogni spirito educato all' arte, le idee più stranamente lottanti, perchè alla più alta ammirazione verso un ingegno di non misurabile potenza, si unisce lo stupore per tante inconcepibili eccentricità. Le opere con-

dotte dal suo vigoroso pennello e dal suo inesauribile bulino, possono veramente dirsi, una manifestazione di tutt'i cupi sogni della Germania, imperocchè figure misteriose vi compariscono da ogni canto come vaganti attraverso le nebbie. Qui un cavaliere sconosciuto cammina fra selvaggie roccie ed alberi sfrondati, seguito dal demonio che stende gli artigli e dalla morte montata in groppa di uno scarnato cavallo. Colà vedi un paladino che, a guisa del Perseo mitologico, tiene l'ali attaccate ai talloni, mentre la sua testa è coperta da una grande farfalla, foggiata a mo' d'elmo. Egli batte alla porta d'un romitaggio ruinoso, come se volesse trar fuori da quello una legione di spettri. — Da un' altra parte una donna, fatto del gomito appoggio alla mestissima faccia, tiene in mano un compasso, e va circondata da quanti sono simboli di umana mestizia e di triste meditazione, intanto che nell' alto uno schifoso pipistrello porta fra le branche il nome di quella desolata, e la annuncia per la *Malinconia*. Poi in altre composizioni, ora genti strambamente vestite, frammiste agli augusti personaggi delle Sacre Scritture, ora emblemi inesplicabili che inspirano un segreto terrore, fra cui, singolare ironia! danzano festose fanciulle e contadini giulivi. Infine la più febbrile mescolanza di quanto v' è di più sereno e di più intimo nella vita, agli spettri della Foresta Nera, a tutt'i fantasimi della superstizione alemanna.

Chi è quegli che nel guardare codesto bizzarro tramescolamento riboccante di misteri infrapposti alle ingenue apparenze del vero, non debba credere che i più sbrigliati impeti della fantasia fossero i soli consiglieri del grande Alemanno? Eppure, se uno si addentra nell'esame di queste bizzarre produzioni, ben altra maraviglia gli comprenderà l'animo. Quelle visioni che gli pareano si vaghe, si vestiranno di contorni severi e rigidi, si copriranno di vesti metalliche, faldeggiate con sapiente precisione; potrà quindi numerare i capelli di quelle gravi teste, i peli dei cavalli e dei cani, fino i

chiodi dell'armatura. — Poi quando questo osservatore vorrà decifrare tutto l'uomo nelle misteriose sue opere, si accorgerà che questo incomprensibile visionario è il più dilicato degli orefici, il più paziente degl' incisori e il più fino de' pennelli; scorgerà che questo amante del maraviglioso seguitò assiduo lo studio delle scienze positive; che questo poeta fantastico è un matematico profondo; che questo sognatore, infine, è un geometra.

Tuttochè il maggiore de' suoi meriti debba reputarsi contenuto nella dottrina del disegno, e quindi in uno de' principali mezzi a farla valere, lo intaglio; tuttochè le incisioni sue lo manifestino a tal grado maestro nella forma, da ben giustificare il fanatismo in tal parte suscitato anche presso i contemporanei, pure non è da credere ch' egli non valesse sommamente anche col pennello alla mano. Il martirio della legione cristiana che stà nella galleria di Belvedere a Vienna, l' adorazione de' magi conservata nella tribuna degli Ufficii a Firenze, gli apostoli nel museo di Monaco, lo appalesano coloritore valentissimo, e d' una maniera tecnica direttamente venuta da quella insuperabile di Van-Eyck. Questi dipinti, composti con austero concetto, provano poi ch' egli sapeva rispettare i limiti i quali separar devono le invenzioni fantastiche dalle religiose.

Questo grande ingegno che, come vedemmo, fu abilissimo nell' oreficeria, nell' incisione e nella pittura, fu egualmente tabile anche nello scrivere libri d' arte. — Il suo celebre trattato *de Symmetria humanorum corporum*, lo mostra espertissimo negli studii geometrici, e capace d' applicarli anche a forme che parrebbero a simile disciplina le più ribelli, quelle cioè della figura umana. — Gran peccato che questo suo lavoro, in cui mirò a dare i tipi principali dell'uomo e della donna, e le proporzioni loro, sia esposto così confusamente da riuscir difficile il cavarne vera utilità pratica!

Ciò che meglio prova la vastità della mente e del sapere del Durero, è l'entusiasmo che i suoi intagli e le sue pitture suscitarono presso i suoi conterranei anche italiani, che pur erano allora sì innanzi in tutto ciò che concerne l'arte. Molti de' Fiorentini abbandonarono la maniera propria, e sia quella di Raffaello, per imitare le astruse severità del sommo Alemanno. I suoi contemporanei poi s'affissarono in lui, e non abbandonarono il suo stile se non un secolo più tardi, quando le tumide grandiosità michelangiolesche diventarono lo scopo a tutt'i pennelli e scalpelli d' Europa.

Eppure quello stile del Durero non ha nulla di simpatico, nulla di allettante. L'affettazione e l'ineleganza traspajono troppo spesso; la grazia non è mai trasfusa neppur in quelle sue donne in cui volea far brillare le rose della gioventù. Il tipo germanico, in ciò ch' ha di meno grazioso e di meno gentile, è di frequente rappresentato nelle sue numerose composizioni. — A che dunque un così grande fervore di ammirazione, se gli mancavano le qualità meglio acconcie a guadagnare occhi ed animi? Il fenomeno può spiegarsi quando si pensa, ch' egli fu il primo a trattare la composizione con sapiente catenamento di linee, e che tale potenza egli diffuse col mezzo più pronto ad acquistare notorietà, l' intaglio. E più quando si consideri, che la sua maniera di delineare la forma, ha quella fermezza ed evidenza la quale è scala unica a conoscere il modo più sicuro d' impadronirsi del disegno opportuno ad esatta rappresentazione. E in effetto, chi studi anche adesso il Durero con prudente discernimento, senza innamorarsi delle sue affettazioni, si fa presto disegnatore da senno, e impara a figurare i corpi con franca esattezza.

Numerosi furono in Germania gli allievi di Alberto Durero, e tutti modellati sui modi del maestro. — Bartolomeo Beham (1496-1540) si mostrò valente coloritore nel suo Marco Curzio della Galleria di Monaco, ma i Romani vi son rap-

presentati coi tipi e i costumi de' tedeschi del secolo decimosesto. — Gregorio Pens, conosciuto più comunemente sotto il nome di Giorgio Pens (1500-1550), passò dall'officina d'Alberto a quella di Raffaello, sicchè le ultime sue opere, come la Giuditta e la Venere ed Amore, rivelano l'influenza italiana mescolata ancora al carattere germanico. — Alberto Altdorfer, il più celebre degli allievi dell'uomo sommo, addimostra nelle opere sue l'arte di rendere con diligenza incomparabile i più minuti dettagli, ed ha poi una finezza di segno superiore fors' anche a quella del suo istitutore. — Ebbero meno fama di questi, perchè minori di meriti, Giovanni Schaeuffelin, e Giovanni Wagner, ambidue buoni coloritori.

Alla fine del secolo decimoquinto, e quando s'ingigantiva ogni giorno più la rinomanza del Durero, fiorivano in Westfalia pittori che, alle forme più attagliate all'architettura dell'evo medio, congiunsero espressione energica e ricco colore. L'uno di questi artisti, Jarenio, dipingeva, con molta vaghezza di tinte ed energica espressione, teste rotonde su corpi slanciati. È da questa scuola che uscì pure Enrico Aldegräwer, disegnatore corretto, incisore valente, ma che però ne' quadri sacri sagrificò troppo spesso la nobiltà all'affettazione.

Fra le scuole gotiche del basso Danubio, quella uscita da Ulma, e per sì gran tempo negletta, attira da poco la considerazione degl' intelligenti. Il migliore fra gli allievi d'essa è Bartolomeo Zeytbloom, che lavorava intorno al 1490. A differenza de' suoi compaesani di quel tempo, egli ha una maniera di disegno che molto arieggia il fare dei quattrocentisti italiani più castigati. Ha stile severo, colore intonato, ma non isfolgorante, sicchè i suoi dipinti si prenderebbero per opere del Carpaccio. La pinacoteca d'Augusta ne possede quattro tavole portanti le geste di s. Valentino che mi paiono fra le più belle pitture delle scuole germaniche, e preferibili a tutte quelle di Martino Schaffner che passa pel Raffaello della scuola d'Ul-

ma. Per dir vero i sei pezzi di quest'ultimo raccolti nel museo di Monaco, mostrano una dolcezza che si accosta più all'unzione degli antichi maestri di Colonia, che non agli studiati artificii degl'incisori di Norimberga; ma il suo disegno è a gran pezza lontano dalla castigatezza di quello di Zeytbloom.

Nelle città della Baviera, la scuola di Norimberga esercitò tutta la sua influenza. Martino Ostendorfer di Landshut tentò forse maggior fuoco d'intonazione che non sia in Alberto, ma gli s'avvicina pel naturalismo minuto e volgare. Un Melchiorre Feselen di Ingolstadt, imitò più da presso il Durero nella finitezza.

Ad Augusta, Giovanni Holbein il vecchio, rappresenta la primitiva scuola gotica combinata al colore fiammingo e al minuto disegno degli orefici di quella città. Nel museo patrio, in quello di Norimberga, nell'altro di Monaco, stanno in gran numero le sue pitture, alcune delle quali meritano molta considerazione per la forza del colorito.

Ma di già in Norimberga la scuola di Alberto si alzava al suo più elevato segno per opera di Giovanni Burgkmaïr, di cui il Durero fu piuttosto l'amico che non il maestro. Le molte dipinture di questo artista conservate a Monaco ed in patria, mostrano già colle troppo sminuzzate drapperie, col naturalismo di soverchio curante i dettagli, colla secchezza, or timida, or rigida, de' contorni, l'estremo limite di quel sistema de' vecchi pittori alemanni, che tutto spingeva fuor dei confini della semplicità.

Una riazione diventava necessaria ed era desiderata, dacchè le severe pitture degl'Italiani aveano elevata l'arte sul più nobile trono dell'idealismo, e colle forme più scelte del vero. — Giovanni Holbein, il giovane, (1498-1554) ebbe il merito e i trionfi di questa riazione, e riuscì tale artista da poter sedere compagno ai migliori fiorentini dell'epoca. Da Augusta sua patria portatosi fanciullo in Isvizzera, si fermò a Basilea ove

molto dipinse, da poi passò in Inghilterra il resto de' suoi giorni. — L'esatta imitazione della natura ch'egli spinse nei ritratti, ad un punto non agevolmente superabile, le bizzarre fantasie di cui riempì la sua celebre *danza de' morti*, lo manifestano non affatto disgiunto dalle influenze e dalle tradizioni alemanne ; ma il suo disegno è più nobile, l'espressione de' suoi volti più vera, il suo pennello più largo ; pregi tutti che si ravvisano a primo sguardo nel suo capolavoro, la celebre Madonna, cioè, della galleria di Dresda, a' cui piedi sta la famiglia del Borgomastro di Basilea : opera veramente insigne, che sarebbe degna di Raffaello, se non vi trasparissero certe prosaiche forme tutte germaniche, che scemano decoro al concetto.

In onta della bella riforma operata da questo artista mirabile, le antiche tradizioni continuarono ad Augusta per un secolo ancora ; sicchè il Fischer che fioriva tra il 1580 e il 1640, imitava sì bene le opere d'Alberto da ingannarne i conoscitori.

Scuola Sassone.

In Sassonia, sul cominciare del decimosesto secolo, si svolse una scuola la quale, più presto dell' altre germaniche, s' avviò ad un naturalismo meno contorto e men rotto. — Luca Sunder, nato nel 1472 nella città di Kranack, da cui prese il sopranome, ne fu il principale rappresentante. Uomo di ingegno intraprendente, viaggiò gran parte d' Europa, vide i pittori veneziani famosi, tentando impadronirsi del lor colore ; trasse talvolta le maniere del segno da' Fiorentini, ma non dimenticò mai per altro quel naturalismo spoglio d'idealità e di scelta, ch' è carattere costante negli antichi pittori tedeschi. Dipinse molti soggetti religiosi, ma più mitologici, chè la continua influenza di Lutero e Melantone, lo portò a lasciar

da un canto gli argomenti sacri, per darsi a quelli che meglio allettavano i sensi. — Il Cristo che accoglie i fanciulli nella chiesa di s. Venceslao a Naumburgo, è tenuto pel suo capo d'opera, ed è invero un mirabile quadro. Il protagonista che abbraccia i bamboli, appalesa nell'atto e nel volto, ineffabile tenerezza. Le madri dei bimbi manifestano una bellezza che sembra plasmata sui tipi più puri de' pittori italiani, e fanno bel contrasto colla severità grandiosa de' vecchi; il colore dorato risente alquanto di quello di Tiziano.

Il figlio di lui Luca Kranach, l'aiutò in tutt'i suoi lavori, e continuò letteralmente la sua maniera, e fino il suo nome. Dopo questi due Kranach, la Germania ebbe pochi pittori che seguitassero il sistema delle sue scuole arcaiche. Da quell'epoca in poi gli artisti di quella regione si posero a seguitare, più o meno servilmente, le maniere più in voga degl' Italiani.

Fu il primo forse Cristoforo Schwartz a rompere l'antica tradizione, facendosi discepolo e seguace di Tiziano. — Giovanni Rottenhamer andò a studiare a Roma, poi a Venezia dal Tintoretto. — Carlo Loth, che tanto visse in quest'ultima città, ove morì nel 1698, diventò una delle maraviglie del suo tempo. Scolare di Pietro Liberi, e al par di lui più immaginoso che corretto, fu, durante la sua vita, ricercato da tutte le corti della Germania, il che mostra che i sovrani d'esse si stavano allora contenti di pitture assai scarse di merito.

A Francfort ebbe i natali il celebre Goachimo Sandrart, che dopo essere stato ricolmo di favori in Inghilterra da Carlo I, in Italia da Urbano VIII, venne a morire nel suo paese, ove fu, con indecore adulazione, paragonato e fin preferito a Tiziano. Pittore mediocre, riuscì però scrittore d'arte stimabilissimo; perchè in quel suo libro, che intitolò Accademia de' pittori, ci diè notizie preziose e saggi giudizii su tutti gli artisti a lui contemporanei.

Dopo i nominati, pochi altri son degni di memoria fra

i pittori tedeschi del secolo decimottavo. La famiglia dei Roos, tribù nomade d'artisti, che pose le tende in tutte le corti di Europa, abbracciò molti generi e prese svariate maniere, a seconda delle voglie de' suoi protettori. Il pittore dei fiori Abramo Mignon che dal 1640 all' 80 ebbe sì gran voga, intessè, come dice elegantemente il Fortoul, *le sue ghirlande per incoronare la decadenza dell'arte germanica*.

Ed ella meritava veramente di essere incoronata, perchè s'era fatta regina d'ogni delirio, peggio assai dell' italiana contemporanea. Tentò una radicale riforma dopo la metà dello scorso secolo Raffaello Mengs, inspirandosi nei marmi del Vaticano e negli scritti del Winckelmann, ma urtò nella più insignificante freddezza. Meglio riuscì Giacomo Carstens, fondando un principio santissimo, e valendo ad attuarlo con forte ingegno. Stabilì cioè, che l'artista, fatto che sia dall'istruzione veramente signore delle forme più scelte della natura, deve conformare il suo soggetto alle idee proprie, e non agli oggetti esteriori. Le opere del Carstens provano egregiamente la saviezza di questa massima, perchè è in esse nobiltà di concetti e bella idealità di forme, ma l'ammanierato vi fa ancor capolino, chè l'alto intelletto non potea sferrare la mano dai vizii contratti nei primi anni. La scossa era data però, e così forte, da far cadere in brani, e il naturalismo prosaico, e i baroccumi venuti dietro a lui. La robusta volontà degli artisti alemanni conobbe in quella scossa la salute dell'arte, sicchè essi si adoperarono a ricondurre la pittura verso la greca semplicità.

Ma di già altre tendenze padroneggiavano il pensiero delle giovani generazioni tedesche; esse vedeano, a ragione, la massima grandezza ed idealità artistica nel medio evo italiano; e quelli de' tedeschi che cominciavano allora a trattar la matita, corsero a formarsi lo stile sulle pure castigatezze de' nostri trecentisti e quattrocentisti. — Su queste norme si fondò una scuola floridissima, che fornì la Germania, in quest'ultimi

tempi, di opere monumentali degne della più alta considerazione; scuola che non verrà facilmente detronata da un'altra cresciuta a' nostri giorni sulle rive del Reno, cioè quella di Dusseldorf, la quale, sebbene conti artisti di gran valore, fa però troppo assegnamento sul naturalismo, per poter durare lungamente. Ella s'appoggia, è vero, sulle tendenze alla rappresentazione del reale, passione dominante del secolo: ma il pensiero è un sovrano eterno dell'uomo, che anche dalla carcere impera; e finisce col trionfare sulla sua troppo sensuale sorella, la materia, per quanto le terrene gallorie di questa tentino illuder l'animo col paradiso di Maometto.

Scuole fiamminghe.

Il naturalismo già radicato nelle scuole germaniche, dovea trovare il suo maggiore svolgimento nelle fiamminghe, si perchè nei paesi ove esse ebbero vita, mancarono, forse ancor più che negli altri del settentrione, le memorie e i monumenti dell'antichità classica, si perchè i metodi tecnici del dipingere v'ebbero quel diligente perfezionamento che rende possibile la esatta, anzi squisita, imitazione della natura.

I fratelli Van-Eyck ebbero, a diritto, dalla storia i primi onori di simile perfezionamento, e li meritano, perchè essi, se non inventarono, condussero alla maggiore trasparenza, forza e finezza la pittura ad olio; e giovandosi di mezzo sì potente e durevole, giunsero ad imitare la verità sino nelle sue più minute apparenze.

La pretesa invenzione loro che, come ben provò il professore Michele Ridolfi di deplorata memoria, (1) dovette essere soltanto l'aggiunta di un glutine agli olii comuni, il q

(1) *Scritti varii riguardanti le Belle Arti* -- Lucca 1844 pag. 181

le facesse lucide e diafane le tinte quand' esse fossero asciutte, presenta però alcune finezze di pennello e d' impasto, le quali non essendo mai state raggiunte da poi, fanno presumere che il loro metodo non sia per anco bene indovinato. E in effetto, quando si guardano attentamente le maniere tecniche di Giovanni (ch'è il più abile dei due fratelli), vi si scorge uno smaltato ed una esecuzione così ferma e finita, che non si trova in nessun altro pittore o scuola. Chi osserva specialmente il famoso quadro del museo di Bruggia, figurante la Vergine in trono con varii Santi a lato, quadro dipinto nel 1436, rimane stupito di un' esecuzione così fusa e impastata da non lasciare indizio nessuno della condotta materiale del pennello. Nelle guancie del vecchio canonico della Pila, donatore del quadro, v' è la cascaggine raggrinzata, propria dei vecchi; la pelliccia ch' egli tiene sulle braccia, par debba cedere al tatto; la corazza del s. Giorgio somiglia a terso rame; il piviale del s. Donaziano si piglierebbe per vero broccato d' oro; in somma ogni cosa è verità, ma non quella che alza il pensiero a grandezza e lo spinge più in su dei monti, più in là dei mari; è la verità che, insuperabilmente ritratta nella sua materia, dovea trascinar l' arte a non curare quasi più l' affetto ed il sentimento.

A questa perfezione nel riprodurre la natura esteriore, giungeva il Van-Eyck, quando Giovanni Bellini non aveva ancora dieci anni, e il Mantegna non toccava i sei, nè erano ancor nati il Perugino, il Lippi, il Botticelli ecc.; quindi l'Italia mostravasi nuova affatto ne' buoni metodi tecnici del dipingere in olio. Laonde è naturale, che quello del Van-Eyck, così diverso allora da tutti gli altri conosciuti e tanto migliore, dovesse invitare molti de' nostri italiani ad insignorirsene, portandosi nelle Fiandre, come Antonello da Messina, onde studiarlo. Studio a molti dannoso, chè innamorandosi essi dei perfezionamenti tecnici rinvenuti dall' insigne oltramontano, predi-

lessero anche quella paziente riproduzione d' ogni minuzia del vero, ch' è spesso nemica alla grandiosa manifestazione dell' idea.

Parecchie opere di sovrano merito rimangono ancora di Van-Eyck a Monaco, a Vienna, a Berlino, a Bruggia, ma il suo capo d'opera è forse la morte della Vergine a Francfort, che ci offre un mirabile esempio della più dilicata e contenuta imitazione del vero.

Furono buoni discepoli del Van-Eyck e Pietro Cristoforo, che fioriva nel 1450, ed Ugo Van-der-Goes che operava ancora nel 1480; ma il più valente fra tutti fu l'Hemmling; che i settentrionali, a ragione, considerano come il più poetico di tutt' i loro vecchi pittori. — Infatti, egli è come il Perugino di quelle scuole, perchè al pari del maestro di Raffaello porse l' esempio d' una forma perfetta la quale, senza allontanarsi dalle severità proprie alla pittura decorante l' arco acuto, non cade mai nei naturalismi a cui s' abbandonavano i contemporanei; ed usa il pennello con quella castigatezza e quella dolce espressione, ch' è domandata dai soggetti cristiani. Le figure dell'Hemmling hanno un che di slanciato e di agile che dà loro un'apparenza di sopra naturale; le sue teste nobilissime, conservano un ovale si dolce e si armonioso, che aggiunge grazia alla pensata malinconia indovinantesi negli esterni lineamenti; il colorito è delicatissimo senza perdere vivacità : — in una parola, v' ha in tutte le sue figure un sentimento profondo della natura, ignoto a' contemporanei, sentimento che lo porta all' idealità più sublime senza perdere il carattere del vero.

Tutt' i dipinti di questo Hemmling possono dirsi veri capilavori, ma sugli altri, a mio parere, prevalgono le famose tavolette del museo di Bruggia, che formavano un di la celebre cassa di s. Orsola, e quelle rappresentanti s. Giambattista e s. Cristoforo nel museo di Monaco. Fu insigne anche come miniatore, e Venezia ne conserva maravigliosa testificazione nel

famoso codice di casa Grimani, ora custodito nella Marciana, in cui fra le numerose miniature di Liviano d'Anversa e di Ottaviano di Gand, se ne ammirano parecchie, inimitabilmente belle, del sommo pittore di Bruggia.

Scaduta questa ultima città dalla sua antica grandezza colla rovina della lega anseatica, il centro dell' arte fiamminga si trasportò in quelle che allora più prosperavano, Anversa, cioè, e Brusselle. Gli artisti formati alla vecchia maniera di Bruggia, mutarono anch'essi le inclinazioni, da che dovettero figurare sopra diverso teatro; e corsero a cercare nella Germania e nell' Italia, forme ed idee novelle.

Il solo che rimanesse fedele alle patrie tradizioni fu quel fabbroferraio, dall' amore tramutato in un grande artista, Quintino Messis d'Anversa, che ai naturalismi della sua scuola natale troppo rimase ligio. Florido di colore nella prima maniera, stagliato e secco di contorni nella terza, unisce nella intermedia (di cui è mirabil prova il trittico di Anversa) all' ingenuità dello stile arcaico, all' intonato e brillante tinteggiare della scuola di Bruggia, l'espressione, la linea e la scienza dei moti, proprie ai migliori italiani a lui coevi.

Un simile tramescolamento di maniere e di gusti è pure da notarsi in quasi tutt' i Breughel, feconda famiglia di pennelli che abbracciò tre generazioni (1510-1642), e che originaria di Breda in Olanda, passò per la scuola d'Anversa, finì in quella di Brusselle. Uno di questi, e forse il più valente, Pietro sopranominato *dell'Inferno*, seguitò il gusto del padre, dipingendo scene comiche alle quali egli dava sovente un senso elevato, e quasi sempre l' astrusa impronta germanica. Dopo di lui, gli artisti, a cui egli aprì, in qualche modo, la via, negligentarono le allegorie e si dedicarono alla rappresentazione di strane grottesche, preparando il cammino a David Teniers il quale rallegrò l' Europa colle sue notissime scene delle taverne fiamminghe.

Un' altra famiglia d'Anversa, quella de'Van Bruyn, continuò per tutto il secolo decimosesto gli esempii dell' antica scuola di Anversa. Il più valente d' essi è Bartolomeo, che riunì ad alcuni elementi di bella idealità, il minuto naturalismo intronizzato dal Van-Eyck.

A Brusselle la scuola di Bruggia finì a consociarsi al gusto italiano. Bernardo Van Orley (1490-1560) viaggiò assai giovane per l' Italia, e vi studiò l'arte sotto Raffaello, colà perdendo ogni ricordanza delle scuole patrie, all' infuori del colorito, ch' egli conservò sempre brillante e vero.

Formò un ammirabile allievo in Michele Coxie di Malines (1492-1592), il quale seppe tanto addentrarsi nello stile della scuola romana, che una santa Barbara, lavorata da quest' abile fiammingo, e conservata nella pinacoteca di Monaco, arieggia assai da vicino il Sanzio.

Il figlio di questo Michele, Raffaello Coxie, fu maestro ad un giovane d'Anversa nominato Gaspare Crayer (1682-1669) il quale dev' essere considerato come il promotore di una seconda influenza dell' arte italiana, per cui in Fiandra venne surrogato, allo studio dell' Urbinate, quello di una maniera attinta agli ultimi maestri di Firenze e Venezia. È a lui che le Fiandre debbono, per così dire, l' importazione di quella forma energica, sebbene pesante, nella quale Rubens trasfuse tutto l' impeto del vigoroso suo ingegno.

Ma di già l'influsso italiano era penetrato interamente ad Anversa; e Francesco Floris verso la metà del secolo sestodecimo, fondando una scuola sulla via delle nostre, segnò l'estremo confine delle vecchie tradizioni fiamminghe, e aprì la strada a quell' arte dottamente decorativa, di cui gl' Italiani erano allora i maestri; strada tardata alquanto dal poco coraggioso pennello di Ottavio Van-Veen, conosciuto più comunemente sotto il nome di Ottovenius; la cui ritenuta maniera non lascia, per dir vero, intravedere la foga energica e le carnose ec-

centricità di Pietro Paolo Rubens, al quale egli fu per qualche tempo insegnatore.

Ma il genio è maestro a sè stesso, e a dispetto di qualsiasi sistema di studi, si fa (per dirlo con una frase di Alfredo Michiels) incarnazione dello spirito pubblico, fin che ne afferra il vessillo, e ne diventa il guidatore. Le tendenze sociali dominanti sulla fine del secolo decimosesto, e per tutto il decimosettimo, spiegano Rubens, come spiegano i Caracci e il Bernini. In quell' epoca di singolare grandezza e di più singolari aberrazioni, Telesio, Campanella, Bacone, Cardano, Cartesio, perfino il gigantesco Galileo, si tuffarono arditi nell' oceano della natura; e spregiando tradizioni, invenzioni filosofiche, dottrine religiose, dispettando ogn' idealità che non si vestiva di carne palpitante, fecero che la materia animata e gaudente, diventasse sultana dello spirito: nella materia confinarono il viaggio arcano del pensiero, dilettandolo cogli svariati contrasti ch' essa ad ogn' istante presenta. Rubens fu il poeta plastico di questa evoluzione intellettuale, ed egli gavazzò nei prodigi del creato con un'ebbrezza possente. Adorò la natura in tutte le sue apparenze, nè credette di dover scegliere le più nobili, perchè essa medesima non avea sceverato le difettose dalle perfette. Al paro di questa natura, che lascia fatalmente straripare la vita da' suoi abissi, egli, questo gigantesco pittore, lasciò straripare la sua forza creatrice, e permise ch' ella desse magia di colore e libera energia di contorni, a scene stranamente contrastate, ricche di bellezze sovrane e di laidezze prosaiche; immagine dell'universo da cui siamo circondati, il quale mescola la gioia all' inquietudine, la seduzione al terrore.

Se questo colosso del pennello fosse nato e cresciuto fra i nobili tipi delle donne di Genzano e di Frascati, fra i dignitosi portamenti e le corrette forme dei Buteri della campagna romana, niun dubbio che la sua adorazione al naturalismo,

non si fosse vestita di quella grandiosità la quale, se non basta ad evitare le esagerazioni, tiene però lontane le volgarità prosaiche. Ma egli, avvezzo fino da' primi anni a vivere fra' suoi polputi fiamminghi; abile a rappresentare l'esuberante ciccia che schizza da quelle grosse fantesche, non seppe o non volle perderne la memoria, neppure dopo che dimorò lunghi anni in Italia, e vide i modelli vivi di Roma e le eleganze del Sanzio. Egli rimase fiammingo sempre, per quanto il suo pennello si facesse a colorare i più sublimi fatti delle Scritture, le gravi pompe dei re, e le scene storiche più elevate. I suoi Cristi son tolti da volgari nudi, i suoi consoli son facchini d'Anversa, le sue Giunoni, le sue Veneri, rammentano le trecche dei mercati d'Ostenda. — Da per tutto v'è quel marchio di *Kermesse* fiamminga, che allontana dall'idea così dell'Olimpo de' Gentili, come del Paradiso cristiano, e confonde santi ed eroi, coi brilli giocatori della taverna. Disegnando col sapere di Michelangelo, colorando colla potenza del Vecellio, componendo con una feracità ed un'arte che nessuno raggiunse, egli però non potè elevarsi nè alla dignità della storia, nè alla pietà della religione, nè alle correttezze plastiche del gentilesimo. — Fu, in una parola, un pittore insigne, che non pervenne mai a rendere la forma consona all'idea, o piuttosto questa annichilò sotto il greve impaccio di quella. — Forse questo dannoso risultamento è frutto della sua stessa inesauribile fecondità, perchè avendo dovuto dipingere, nella non lunga sua vita, più che 1200 gran tele, non ebbe tempo a studiare di nessuna il soggetto, e a modificare, secondo questo, lo stile; e meno ebbe l'agio di convertire quella sua educazione, tutta foggiata su goffi naturalismi del paese natio, in una più degna dell'alta missione, cui egli si consecrò.

Fra i numerosissimi allievi ch'ebbe quest'uomo sommo, alcuni riuscirono artisti di prim'ordine, che di poco scadono al suo confronto, e in alcune parti forse lo superarono. Jaco-

po Jordaens che gli fu aiuto in tante sue opere, quando dipinge da solo, si mostra un chiaroscuratore ed un coloritore sì grande, da far quasi dimenticare il maestro. Antonio Vandyck, se non sembra a tutti, come sembra a me, un pittore più fine, più vero, più elegante di Rubens, tutti però gli consentono nel ritratto una primazia che neppure Tiziano gli può rapire. I gusti e le maniere squisitamente aristocratiche contratte alla corte d'Inghilterra, da questo famigerato dissipatore della vita fisica e dell' oro che guadagnò, lo posero in grado di penetrare nel morale di quei tanti principi e magistrati riprodotti dal suo gentile pennello; sicchè nelle immagini loro non solo rappresentò, con verità insuperabile, i lineamenti, ma i moti dell' anima e gl' intimi segreti del cuore. Chi più valse a rendere, nelle giovani dame della corrotta corte, le alterigie eleganti, temperate da uno sguardo d' amorosa voluttà? Chi più potè imprimere sulle fisonomie dei deboli cortigiani dell' infelice Carlo I, le superbie di casta, e le allora inutili tracotanze magnatizie? Sì, nei ritratti di Tiziano e del Tintoretto, pare che il sangue scorra sotto la pelle, ma nessun potrebbe indovinare il pensiero. Quelli di Vandyck invece, eternano la parola intima dell' anima, tutto quant' è il carattere morale.

Intanto che ad Anversa, Rubens ed i suoi discepoli, non serbavano la nobile idealità se non pel ritratto, una famiglia di artisti olandesi si fissava nell'abbandonata Bruggia, e vi richiamava a vita, per quanto lo consentivano i tempi, l'ideale religioso di Hemmling. Pietro Porbus ed il figlio di lui Francesco, vi dipinsero soggetti sacri con una finezza di toni, una soavità di espressione, ed uno splendore di colorito, che ben richiamano i bei giorni dell' arte religiosa in Fiandra.

Dopo di questi troviamo molti e molti pittori fiamminghi di merito; ma la scuola patria scomparisce, perchè tutti si fecero, qual più qual meno, imitatori degl' Italiani. Valga a

prova, quel Giacomo Van Ost che imitò si bene Annibale Caracci, da lasciar incerti i conoscitori fra le opere originali del maestro e quelle del copista.

Scuole Olandesi.

Chi viaggiando fra Leyda ed Harlem, guarda a quel cielo nebbioso, e alla protesa monotonia dell'umida pianura; poi stanco della triste peregrinazione ripara entro alla taverna di un di que' pingui villaggi, a ristorarsi col sidro e la birra, fra gli onesti paesani colà adunati, comprende il perchè la pittura olandese facesse suo Parnaso di que' ricetti, e solo in essi cercasse i tipi de' suoi dipinti. In un paese senza allegrezza di cielo, senza memorie della grandiosa vita di Grecia e di Roma, senza quei sublimi spettacoli della natura che inspirano alla immaginazione fantasmi arditi e terribili, non poteva trovar favore se non quell'arte la quale valesse a riprodurre l'unica delizia del popolo, le gazzarre de' buoni operai conversanti fra loro colla pipa in bocca e il bicchier nella mano. L'arte grande, l'arte monumentale non è dunque da cercarsi in Olanda, chè ben diventava difficile, per non dire impossibile, allecchisse ella ove non era nè grandezza d'idee, nè elevatezza di sentimenti storici e religiosi. — Non è che l'Olanda non abbia a contare insigni pagine storiche, e pietà di vere credenze; ma la grande sua storia eternata dalla generosa spada di Maurizio di Nassau, comincia quando l'arte era già decaduta in Europa; e le vere credenze, le cattoliche, finiscono in Olanda quando i pennelli italiani ne portavano le rappresentazioni alla più sublime idealità. — Tutto l'ideale di quell'onesto popolo si chiuse quindi nella mite sua vita domestica, nei fruttuosi suoi traffici, nell'interno delle sue fumose osterie. Per la qual cosa fu questo il terreno su cui toccò il suo apogeo

quella pittura che sogliamo chiamare di genere, perchè ci porge dinanzi i fatti generici e comuni dell'esistenza terrena.

Facciamoci ora ad accennare i principali artisti, i quali figurarono in questa singolare scuola, che allietò la prosa de' volgari soggetti con una vivezza di colorito ed una delicatezza di pennello, veramente incomparabili.

Fu in Harlem che la pittura olandese cominciò a schiudersi, sul cominciamento del decimoquarto secolo, per opera di Alberto Van-Ouwater, contemporaneo di Van Eyck, e, quel ch'è più, suo imitatore e rivale. Egli dipinse ad olio composizioni che si distinguono specialmente per la verità de'paesaggi. Gli furono abili discepoli un Gherardo detto d' Harlem, e Giovanni Hemsem, che si die', sul finire della sua vita, alla imitazione di Alberto Durero.

A Leyda, la pittura non fiorì che sul finire del secolo decimoquinto, ma ella vi fece maraviglie. Cornelio Engelbrechtsen (1468-1553) sembra averla, il primo, portata ai maggiori perfezionamenti tecnici; e fu tenuto in grande stima da'suoi compaesani. Formatosi sulla maniera del Van-Eyck, di poco gli rimase lontano, specialmente nella verità delle teste, modellate e colorite da maestro. — Ne ha la nostra Accademia una Crocefissione bellissima per queste prerogative. Quelle testine paiono vive, tanto sono e ben dipinte e ben disegnate.

Fu poi valente istitutore quanto abile pennello, perchè egli educò all'arte quel Luca Dammez sì conosciuto sotto il nome di Luca di Olanda, nato a Leyda nel 1494. — Sin dall'età di nove anni pratico costui in ogni genere di pittura; già celebre a dodici; incisore consumato a diciotto, questo prodigio ebbe, pur troppo, quando era sul fiore del suo operare, morte misteriosa che lasciò il sospetto, fosse avvelenato dall' invidia degli emuli. — Il Giudizio finale che ne ha il museo di Leyda, lo dimostra un artista di primo ordine, perchè ad espressione toccante, è congiunto colorito intonatissimo e ve-

ro. Anche la Circoncisione della galleria di Monaco è un dipinto di merito eminente. Tuttavia non ebbe, come pittore, la fama che si guadagnò col bulino. Le sue figure dipinte sono espressive, ma disegnate sovente senza scelta e senza correzione; negli intagli invece mostra una finezza ed un sapere che va al di sopra di quanto ci lasciò il Durero. Eppure quest' ultimo, tuttochè riconoscesse in Luca un rivale formidabile, gli tributava amicizia e stima vivissime. Ragione per cui si portò espressamente a Leyda onde imparare a conoscerlo, e gli si legò della più stretta intimità. A testimonio dell' alta estimazione che si portavano mutuamente questi due possenti ingegni, essi si ritrassero l'un l'altro sulla stessa tela.

Luca morì troppo giovane per poter formare allievi; ma la scuola olandese non illanguidì per questo, sostenutavi dal valore di Giovanni Schoorel di Utrecht, che allievo in prima di Cornelis, indi del fiammingo Mabuse, poi di Alberto Durero, seppe applicare alle forme tradizionali degli antichi fiamminghi, la dolcezza e la purezza che aveva apprese dai maestri italiani, nella sua lunga dimora fra noi. Il trittico della morte della Vergine nel museo di Cologna vien considerato come il suo capolavoro; ed è invero tavola di pregi eminenti, sì per espressione che per colorito.

Fu lo Schoorel precettore a Martino Van-Veen sopranominato Heemskerk, dal luogo ove ebbe la nascita nel 1498. Costui, dopo aver arieggiate le maniere di Luca d' Olanda, partì per l' Italia, ove frequentò lo studio di Michelangelo, e ritornò alla sua patria sì valente e sì rinomato, da meritare l' appellativo di Raffaello olandese: appellativo esagerato di certo, ma che dimostra come egli importasse nelle paludi natie una nobiltà di stile e di forme, ignota a quelle buone genti.

Nè egli fu il solo ad introdurre in Olanda lo stile italiano, chè vi si adoperò pure Giovanni Schwartz di Groninga

(1480-1541) vissuto lunghi anni in Italia, e invisceratosi così delle maniere italiane, da fondare in patria una scuola, la quale valse a trasformare interamente le tradizioni anteriori.

Ma questo mutamento, che portava l' arte ad un ideale decorativo, fu di breve durata, perchè la nazione era spinta dalle circostanze locali a farsi unica delizia de' pittoreschi effetti della natura, senza voler in essi rinvenire nessuna elevatezza di pensiero. Laonde sul cominciare del secolo decimosettimo sorse un ingegno il quale, bene interpretando le innate tendenze de' suoi connazionali, trasportò sulle tele le prose della realtà, abbellendole colle più misteriose magie del colore e del chiaroscuro.

Paolo Rembrandt (1606-1665), l'Achille di questa nuova fase della pittura olandese, « prestò (come dice il sig. Fortoul) » al naturalismo indigeno una potenza che s' accosta sovente » agli effetti prodotti dai pittori meglio inspirati dell' ideale » cristiano e dell' ideale antico.... Dalle tenebre stesse egli » fece nascere la luce, ed illuminò di lume crepuscolare i rac- » conti delle scritture, che aveano allora sconvolta l' Europa. » Ferzò di dubbiosi bagliori la fronte de'suoi contemporanei » che portavano ancora nel loro spirito il terrore d'una delle » più spaventose tempeste della storia. Scolpì, per così dire » sulla tela, con un fango divinizzato, la personalità umana, » sovrano nuovo che il protestantesimo avea consecrato (1). »

Lasciando interamente la responsabilità al sig. Fortoul su tutto quello che può esservi di eccentrico in questo giudizio, dirò per altro, che nessun artista meglio di Rembrandt seppe riunire due qualità difficilmente conciliabili, il rilievo delle parti e quello dell'insieme, e ciò a cagione dell'intelligenza veramente scientifica ch' egli aveva del chiaroscuro. Abusò talvolta, è vero, di questa sua rara potenza, serrando trop-

(1) *De l' Art en Allemagne*. T. 2.°; pag. 170.

po i lumi onde ottenere effetti più vibrati; sagrificando, a tal fine, fondi e figure accessorie, che egli immerse d'ordinario nell'ombra, sì che appena sono visibili. Però anche quando apparisce tenebroso, è sempre trasparente, degradato, armonico. Per la qual cosa, anche tralasciando d'usare svariate tinte, anzi economizzando le più brillanti su piccolissimi tratti della parte luminosa, raggiunse le più allettanti gaiezze del colore, senza essere in sostanza un grande coloritore. Prova evidente da aggiungersi alle altre mille, che la scienza del chiaroscuro ottiene effetti a cento doppii preferibili a quelli del colorito più vivace e più splendido.

Fu detto e ridetto dagli storici dell'arte, che se Rembrandt riuscì un grande chiaroscuratore, non seppe per altro mostrarsi corretto nel disegno. Questo giudizio mi pare erroneo, imperocchè i moti delle sue figure son sempre giusti, gli attacchi delle membra bene intesi, la modellazione del nudo quasi sempre savia. Ma il suo malanno fu quello di accettare qualsiasi trivialità di tipo per farne soggetto de' suoi dipinti. Sicchè ogni facchino, ogni trecca gli venivano buoni a rappresentare Santi e Madonne. — Naturalista nel più stretto senso di questa parola, gli bastava di trovare nel vero gli allettamenti del pittoresco, perchè di questo vero si facesse modello a manifestare idee le più disgiunte da quello. Laonde, preoccupato soltanto di così fatto scopo, assestò quadri di sacro soggetto che movono al riso, perchè gli augusti personaggi della Scrittura vi si veggono vestiti in berretta di pelo, stivali e robone, e le Madonne hanno sulla testa le cuffie delle contadine olandesi. Egli infine lascia ad evidenza riconoscere come gli mancasse ogn' idea sulle dignitose mire dell'arte storica e religiosa; nè poteva di certo avvenire altrimenti d'un uomo, che passò tutta la vita fra la plebe più rozza, e tuffava il suo bell'ingegno ora nell'orgie della taverna, ora nelle abbiettezze dell'avara frode, e morì gridan-

do *libertà, pittura, denaro;* tre parole che riassumono in pari tempo tutto il suo carattere morale e quello del suo pennello. Si contano fra'suoi capilavori il quadro detto la *Guardia notturna*, che è nella galleria pubblica di Amsterdam, e la Donna adultera ch' è nel Museo di Londra. Io però ci aggiungerei volentieri il dipinto della pinacoteca di Berlino, che rappresenta Adolfo duca di Gheldria, minacciante col pugno serrato, il proprio padre, per suo ordine chiuso in un carcere. Rembrandt fu anche valente incisore all' acqua forte, e la sua agile punta, condotta su più che 400 piastre di rame, appalesa le stesse qualità e gli stessi difetti del suo pennello.

Fra i numerosi allievi formati dall' insigne fiammingo, tre principalmente vi si distinguono, due per essersi mirabilmente accostati alla sua maniera; il terzo perchè riuscì sommo, battendo cammino tutto differente da quello del maestro, senza però elevarsi a nobiltà di concetto; nobiltà pur troppo negletta da questa scuola. Sono i due primi Ferdinando Bol (1611-1681) e Goverto Flinck, e il terzo Gherardo Dou, che sembra non aver imparato da Rembrandt, se non l' arte di fare esattamente il contrario di quanto egli operava. Quanto Rembrandt è focoso, pronto, vario nelle sue dipinture, altrettanto l' altro è finito, diligente, leccato; l'uno pare getti sulla tela i tocchi e le pennellate con febbrile energia, l'altro con tarda ritenutezza. Nessuno di certo, più di questo Gherardo, spinse all'estremo limite la pazienza del lavoro, e nessuno fu più lento a compierlo, più curante di minute avvertenze per non guastarlo. — Confessava egli medesimo di aver avuto bisogno di tre giorni per dipingere un manico di scopa; e le precauzioni poi che egli metteva in opera nel dipingere, confinavano col ridicolo. Macinava, ad esempio, i colori sopra un cristallo, faceva da sè i pennelli: entrava nel suo studio in punta di piede, per paura che sollevandosi dal suolo la polvere, gli atomi di questa si attaccassero ai colori

ancor freschi stesi sulla tela. Con queste minuziose caricature dell' accuratezza, non è a maravigliare se riescì il pittore più finito e più dettagliatore di tutta la terra. Merito in vero ben meschino, se non andasse congiunto a chiaroscuro sapiente, a molta scienza del modellare, ad un mirabile colorito. — Le sue composizioni per altro non hanno nè fecondità, nè elevatezza, e il suo disegno è triviale, e spesso scorretto.

Fu superato di lunga mano dal suo compatriota Gabriele Metzu (1615-1658), uno senza dubbio dei più grandi artisti che vanti la scuola olandese; disegnatore al pari di Vandyck, coloritore armonioso, pennello squisitamente fine, senza urtare nel biascicato e nel secco. Gran danno ch' egli non sapesse cavare i suoi soggetti se non da quelle scene volgari della vita domestica che nulla dicono al pensiero, e non possono far ammirare se non l' abilità della mano, e la potenza di ben copiare il vero, parti in cui il Metzu non fu da nessuno avanzato. Vi può esser nulla di più naturale della sua donna adultera a Parigi, e della *Partita di musica* all'Haya.

Fu assai meglio di questi, poeta nella pittura di genere, Gherardo Terburg (1608-1681), che s' addentrò più d' ogni altro negl' intimi recessi della vita domestica. Nella parte tecnica è uno de' più valenti della scuola, perchè nessuno lo soverchiò nel rendere le stoffe, e in particolare il raso. Il suo colorito è trasparentissimo, ma il suo disegno pesante e goffo, eccetto che nelle donne, in cui poneva una grazia ignota a' suoi conterranei. La *Scena d' interno* all'Haya, ed il *Militare che offre denari ad una cortigiana*, nella galleria di Dresda, si noverano fra' suoi capi d' opera.

Francesco Mieris, allievo di Gerardo Dou, ed a lui superiore per essenziali qualità artistiche, ebbe disegno corretto, armoniosa soavità di colore, composizione svariata e larga. — Dicesi che per dare rotondità maggiore agli oggetti, si servisse d' uno specchio convesso: io credo invece che ciò fa-

cesse per avere meglio raccolti dinanzi gli effetti pittoreschi de' suoi modelli. — In fatto d'esecuzione, nessun dipinto supera la donna seduta dinanzi al pappagallo, ch'è a Dresda.

Fu allievo di Gherardo Terburg, e quasi pari a lui in merito, quel Gasparo Netscher (1639-1687), ch'ebbe delicato e gentile il pennello, quanto infelice la brevissima vita, passata da lui quasi sempre nel letto, fra dolori cronici acutissimi. ppure, in mezzo a quegli spasimi egli seppe dipingere scee d'interno e ritratti d'inestimabile leggiadria. Chi meglio i lui valse a dare le tinte aristocraticamente pallide di una iovinetta cresciuta fra le lautezze del lusso?

Ebbe men nobili tendenze, ma più scienza artistica, lriano Van-Ostade, che venne da Lubecca ad Amsterdam, r farsi imitatore di Teniers, ammigliorandone però il coloo. Valente in particolare nel chiaroscuro e negli industri iochi di luce, componeva con naturalezza scene di molto o ma ignobili, in cui sono figure di stupenda verità, a rane riprese di soverchia cortezza. I suoi tipi sono d'ordiio brutti quanto volgari, difetto ch'egli riscatta in parte una insuperabile finezza di esecuzione.

Adriano Van-der-Werf (1659-1682) introdusse nelle ne e nelle proporzioni della scuola di Leyda, una specie onvenzione fredda e sdolcinata che può solo essere perata da coloro che ammirano unicamente un pennello riato, e i magisteri più industri del tocco.

Nella scuola d'Harlem raggiunse, in quest'epoca, il suo un altro genere di pittura, più forse acconcio al gedegli Olandesi, intendo dire il paesaggio. Con esso, artii grandissimo valore sparsero poemi di tranquilla mestio di placida ilarità, sulle pianure e sull'acque di quel tono paese; con esso i ghiacci jemali si vestirono di e brigate, con esso l'albero, per la prima volta, ebbe

il suo speciale carattere, e comparve agilmente frondeggiato, quasi scherzasse il vento tra la fresca sua chioma.

Fra i moltissimi che trattarono questo genere secondario, primeggia Giovanni Wynantz, a cui Wouvermans aggiungeva i suoi focosi cavalli, e Adriano Van-der-Weld, le sue belle mandre. È pure a ragione rinomato Nicola Berghem, che illuminò le pianure e i monti di luce rorida e fulgentissima, popolando le une e gli altri di graziose scene pastorali. — Ma sopra tutti sollevasi Giacomo Ruysdael (1630-1681), che trasfuse in paesi d'apparenza comune, una poesia di dolce tristezza, che tocca l'anima profondamente. Una macchia di alberi, una svolta d'un sentieruccio campestre, una capanna che fuma, bastano a questo mesto poeta del paesaggio, per far nascere nel pensiero meditazioni infinite. Senza nulla aggiungere alla natura, senza toglierle nulla di quanto è strettamente necessario per farla comparire bene imitata, egli trasfonde ne' suoi paesi tutte le più dilicate vibrazioni d'un'arpa melodiosamente triste. Il suo famoso *Cimitero de' Giudei* [illegible] galleria di Dresda, schiarato com'è dai raggi rari e freddi della luna, nascosta fra nuvole dense, colle sue roccie squallide, colle sue tombe semiruinose, presenta un insieme che getta nello spirito tanta maggiore malinconia, quanto è più mirabile la verità della rappresentazione.

Seguitò le sue traccie Maindert Hobbéma (1629-167[illegible] e con si grande abilità, che i paesi di lui si confondono c[illegible] quelli del suo esemplare.

In altre città dell'Olanda fiorirono paesaggisti, i qu[illegible] sebbene lontani da elevata poesia come i testè citati, si distinguono null'ostante per qualità eminenti. — Paolo Potter [illegible]fuse agli animali una vita ed una bellezza che non fu da [illegible] suno raggiunta. Valse molto in tale ramo anche Giovanni Duc suo allievo.

Ma questa scuola, feconda nei generi secondarii de[illegible]

pittura, avea già chiusa la sua carriera, e dovea impicciolirsi sino a fare suo tema prediletto, suo protagonista, l' insignificante dettaglio; perchè, avviata una volta sul prosaico cammino della realtà, riluttante ad elevarsi sino ai divini simboli della vita superiore, dovea nella realtà medesima avvistare soltanto una parte, e la men poetica; in quella deliziarsi, a quella di continuo mirare. — E in effetto, eccola discendere, passo passo, dalla scena religiosa figurata dagli uomini del volgo, all' adorazione di quanto v' era di meno spirituale in questo volgo medesimo. Poi abbandonare l' uomo per farsi effigiatrice soltanto della sua dimora terrena; indi da questa ristringersi alla rappresentazione di quanto può per un istante abbellirla. Laonde la vediamo, dopo Luca d'Olanda, dichinare a Rembrandt, da questo a Van Ostade, da lui ai paesaggisti; e ravvivata in questo ramo, dalla mesta anima di Ruysdaël, impicciolirsi di nuovo sino a Van Huysum, il celebre pittor di fiori. — Povera scuola! che spoetizzata sul suo nascere da una religione dubitante, freddamente ragionatrice su ciò che s' alza al di sopra dei folli orgogli dell' umana ragione, finisce a seppellirsi nei petali di una rosa, provando così, con dolorosa evidenza, ai ciechi adoratori della natura materiale, che ove mancano le elevatezze d' una fede rivelata, l' arte può rappresentare insignemente la materia, ma non lo spirito divino, che solo dall'alto de'cieli la solleva a nobiltà ed a grandezza.

Scuola Francese.

V'avvenne mai, o, Giovani, di conversare con un attore illustre e coltissimo fuori di scena? Se ciò vi accadde, avrete facilmente osservato come egli muti di gesti, di tuono nella voce, di compostezza nella fisonomia, a seconda delle disposizioni del crocchio fra cui egli si trova. Se questo è preparato

al grave, vedrete il nostro Roscio, atteggiarsi serio, meditabondo, far credere che foschi pensieri lo preoccupino. Se, invece, chi ascolta è in vena di gajezza, ed egli si disegnerà tutto festoso nella persona e nella parola, lancierà dal labbro, arguto e facile lo scherzo; aiuterà di mille modi la generale ilarità. È forse tutto questo perchè la sua anima si commuova delle altrui impressioni? Mai no; egli è perchè unico scopo di lui sulla scena e fuori, è quello di *fare effetto*. All'effetto tutto sagrifica, sino le intime convinzioni, se egli ne avesse: e nessun modo di certo è migliore per arrivar al segno, che quello di mostrarsi proclive industremente a porsi all' unisono dei mutamenti e delle disposizioni degli ascoltanti.

Pari a quell' attore, furono, sono e saranno, salvo poche eccezioni, i pittori francesi, e le pretese scuole a cui diedero impulso. Essi, e nel passato e nel presente, non vollero essere se non l'eco dell'attuale, se non gli araldi di tutto quanto preoccupava, fosse pur per un giorno, l' universale. Per essi l'elemento nazionale, un grande concetto, solo allora hanno valore che abbiano fatto le lor prove esaltando le moltitudini. Conservatori, quando le masse indietreggiano a ricalcare il passato, diventano i demagoghi dell' arte, allorchè le barricate abbattono leggi e re. — E perchè? Perchè ieri le massime stazionarie del passato facevano effetto, oggi lo fanno le democratiche sovvertitrici. In fine, l'artista francese è l'uomo del l' oggi come lo è in Francia il letterato, l'elegante, il gran signore; egli non mira a guadagnare se non l' applauso del momento, poco importandogli se un mutato domani, getti nelle soffitte i suoi dipinti o nella dimenticanza il suo nome. Il credito effimero ma sonoro, gli guida mente e pennello, nè vale a tenerlo in briglia la incontestabile eccellenza di un principio, quando non sia favoreggiata dalla pubblica, non già opinione, ma effervescenza.

Francia ebbe quindi pittori sommi, ne ha anche adesso di valentissimi, ma non ebbe, nè avrà mai scuole pittoriche propriamente dette, perchè una scuola pittorica, per diventar tale, conviene si poggi sempre sopra un dato sistema; e nessun sistema regge dinanzi al furioso rimutarsi della moda, idolo della Francia, la Minerva delle sue lettere, delle sue arti, della sua vita sociale.

Basta guardare ai suoi pittori de' secoli scorsi, poi fermarsi a quelli del presente, per iscorgere ad evidenza quanto affermai. I Caracci mettono in voga un'arte pomposamente decorativa, ed ecco imitarli il Valentin da prima, indi altri dieci minori, finchè il Le Brun, esagerando le massime degli illustri Bolognesi, si slancia ardito sulla via del suntuoso barocco. — Una riazione si fa sentire nel gusto pubblico, e gli amatori inchinano a rivenerare la pura maniera di Raffaello; ed ecco il Le Sueur e il Pussino abbandonare i baroccumi, e tentare di porsi sulle traccie dell'immortale Urbinate. — I costumi si stemperano in amabili voluttà sotto Luigi XV, l'artificio incipriato entra trionfante nel mondo a combattere ogni naturalezza di concetti e di azioni, e i Lancret, i Watteau, i Bouchet, esclamando che la natura non è abbastanza simpatica ed armoniosa, la caricano di mille affettazioni. — La rivoluzione porta in trionfo le idee greche e romane, e David compone Orazii, Bruti, Leonide, togliendo le pose al pari delle forme, dalle statue del Vaticano, e gli accessorii dai vasi etruschi. — Lord Byron scalda le menti con poemi di scapigliata disperazione, e Gericault disegna movenze d'impossibile forsennatezza nel naufragio della Medusa. — Walter Scott veste de' più allettanti racconti romanzeschi il medio evo inglese, e Delaroche dipinge le sue mirabili composizioni tratte dalla storia d'Inghilterra dando, con ingegno sovrano, importanza, bellezza e carattere all'accessorio. — Il gusto per Raffaello rinasce, ed Ingres tenta accostarsi al colosso delle ca-

mere Vaticane, senza ricordarsi che la scienza e lo studio non bastano ad arrivare la potenza del genio. — La letteratura e il teatro incoronano di fosforica luce i più grandi delitti e le abbiettezze della vita reale, illeggiadrendo gli uni e le altre di brillanti contrasti, e Delacroix scioglie il furioso pennello ad una libertà demagogica, e lo porta a colpire l'immaginazione con scene e forme di maravigliosa improbabilità.

Coloro che sono avvezzi a cercare la storia dei pennelli francesi entro alla ricchissima galleria del Louvre, stimano che nel medio evo la Francia non abbia avuto pittori di merito. Ma se il fatto è vero rispetto alle tele ed alle pareti, non lo è relativamente ai dipinti sul vetro ed in miniatura. — Nelle età mezzane, nessun paese d'Europa ebbe tanto abili pittori sul vetro e miniatori, quanto la Francia.

Le più antiche finestre colorate di Francia si conservano a S. Dionigi, e furono eseguite nel duodecimo secolo sotto l'Ab. Suggero, che vi fece effigiare la storia di Mosè e la crociata di Luigi VII.

Più belle assai son quelle del susseguente, fra le quali primeggiano le vetriere delle cattedrali di Sens, di Bourges, di Amiens, di Beauvais. — Nel quattordicesimo la pittura sul vetro s'ammigliorò d'assai, sicchè le rappresentazioni che prima potevano dirsi fatte a mosaico, tanto erano piccoli i pezzi del vetro, divennero veri quadri; ma però men brillanti di colorito degli anteriori.

Questo difetto di colori è forse più osservabile nel decimoquinto secolo, ma fu data allora maggior cura alla composizione e al disegno. Ciò si ravvisa specialmente nelle finestre dipinte di S. Ouano di Rouen, le più ricche e magnifiche che la Francia posseda. L'artista più celebre fu allora Enrico Mellein.

Ma assai più valsero, nel secolo seguente, Bernardo di Palissy, il quale ad Écouen tradusse sul vetro le storie di Psiche

di Raffaello; Angrand le Prince, autore delle vetriere di S. Stefano di Beauvais, Giovanni Cousin, a cui son dovute quelle di S. Gervasio e di S. Stefano del Monte in Parigi, e finalmente Claudio e Guglielmo di Marsiglia, i quali molto lavorarono per le chiese d' Italia.

Di miniatori fu sempre ricca la Francia, anche quando l'arte non era che una specie di scrittura, per nulla arieggiante le bellezze del vero, e solo intesa a far più chiaro il senso delle sacre carte. — Sono a tutto diritto celebratissimi alcuni de' libri miniati di questa età usciti da mani francesi, quello p. e. d' *Ore* di Carlo Magno conservato a s. Saturnino di Tolosa, l' *Evangeliario* della biblioteca del Louvre, e l' altro della biblioteca di Abbeville; le bibbie di Carlo il Calvo, ed altri codici parecchi di materie anche profane: perchè nei secoli di mezzo, qualsiasi libro voleasi ornato di miniature che ne schiarassero il testo. — I monaci furono da principio in Francia, come da per tutto, i soli pittori di miniature, ma nel quattordicesimo secolo moltissimi de' laici si posero a questo gentile lavoro, e riuscirono valentissimi.

Fra i più bei manoscritti di questa ultima epoca, possonsi citare i *Salterii* della regina Bianca e di s. Luigi, la *Bibbia storiata* (N. 6829 della Biblioteca imperiale), la *Città di Dio* della biblioteca del Panteon, il *Lavoro dei campi*, di quella dell' Arsenale.

Nel quindicesimo secolo la miniatura ebbe la sua epoca d' oro alla corte di Filippo il Buono, duca di Borgogna. — E in effetto, i manoscritti condotti allora per lui e pei suoi successori, sono ammirandi per la eleganza e correzione delle rappresentazioni figurate, per lo splendore de' colori, e per la ricca leggiadria degli ornamenti. Le *storie di Renato di Montalbano*, quelle di *Tito Livio*, le *Antichità di Giuseppe*, e sopratutto le *Ore latine* di Margherita di Borgogna, si annoverano a diritto fra i più famosi.

Da questa ultima corte, il gusto della miniatura passò alla francese, per la qual cosa Luigi XI tenne a' suoi soldi il celebre Giovanni Foucquet, ch'è il Perugino di questo ramo. In esso riuscì valente anche il re Renato di Provenza, che lasciò un breviario ornato di vignette stupende.

Dal tredicesimo secolo a tutto il decimoquinto le miniature dei mss. francesi formano veri musei, preziosi per la storia e per l'arte. Si trovano colà documenti e costumi importantissimi relativi alla vita civile, alla religiosa, alla militare, alla scientifica e alla industriale del medio evo (1).

Al cominciare del secolo decimosesto, la miniatura era già minacciata nella sua esistenza dalla stampa e dalla incisione. Tuttavia non si tralasciò di dar opera a manoscritti miniati con grande magnificenza, e a fregiar di vignette i libri stampati, arte nella quale diventò celebre un Verardo, sotto il regno di Carlo VIII. — Una delle più belle opere miniate di quell'epoca è senza dubbio il *libro d'Ore* della regina Anna conservato alla Biblioteca imperiale. — Ma già non era per anco giunta la metà di quel secolo, che quest'arte non godeva più nè il favore del pubblico, nè quel delle corti, e cadde in dimenticanza.

Sebbene e i vetri colorati e le miniature abbiano a considerarsi come la vera pittura monumentale francese dall'undecimo secolo al sestodecimo, pure non è da credere che non vi fossero artisti i quali dipingessero o sulle tele o sulle muraglie. Gherardo d' Orleans, fra il 1343 ed il 1355, eseguì molti quadri pel re Carlo V, e quasi un 70 anni innanzi al Van-Eych, dipingeva ad olio nel castello di Val de Roueil.

(1) Veggansi intorno a ciò le due magnifiche opere recenti *Le Moyen Age e la Rennaissance* Parigi 1851-54 — Vol. cinque, e *Les arts somptuaires Histoire du coutume et de l'ameublement.* — Parigi 1855, finora 112 fasc. — Lavori egregi in cui stanno impressi in cromolitografia, d'esattezza mirabile, parecchi *fac simili* di celebri miniature.

Sparse per la Francia vi sono poi pitture a fresco ed a tempera d'un Giovanni di Blois, d'un Giacomo Biterne, d'un Colart di Laon, di un Giovanni di s. Romano e di tant'altri meno valenti pennelli, tutti fioriti nel secolo decimoquarto, e di certo inferiori agl' italiani di quell' età, ma tali da far dimostro, che l'arte era protetta in Francia.

Sul principiare del sestodecimo, sparisce dal suolo francese la pittura a fresco, fin allora, se non caldamente favoreggiata, almeno non negletta, e rimase soltanto quella ad olio che non si manifesta se non a mezzo del ritratto.

Nè già perchè la monumentale non vi fosse tenuta in grandissimo onore, ma perchè ad operare questa, Francesco I chiamava dall'Italia i migliori pennelli, reputandoli, a diritto, assai più de' suoi francesi, valenti. I primi pittori che risposero a questa chiamata dello splendido re, furono Leonardo da Vinci, già decrepito, e Andrea dal Sarto.

Ma il primo vi morì appena giunto, l'altro partì poco dopo, lasciando troppo dubbia fama di rettitudine. Nel 1532 il re chiamò poi da Firenze Maestro Rosso, che vi capitò con una colonia d'artisti a fine di decorare il castello di Fontainebleau, sullo stile italiano. Vi successe Francesco Primaticcio nel 1541, tenendosi ad ausiliario Nicolò dell'Abate.

Da quell'epoca, la pittura francese fu trascinata nella imitazione delle scuole italiane, pur troppo allora guaste dal manierismo ; e ciò spiega il perchè gli artisti di Francia, che vennero dopo, seguitassero le impure orme della decadenza italiana. I migliori fra essi furono Carlo de Vary, Eustachio Dubois, Cormoy, Michele Rochetet, Francesco Quesnel, tutti artisti vissuti sotto il regno di Enrico III. Regnando poi Enrico IV, ebbero qualche fama, Ambrogio Dubois, Freminet, Tussaint Dubreuil, e il troppo celebre Valentino, che fu un misero imitatore della fosca maniera del Caravaggio. Le opere di tutti costoro attestano già messa in trono l'arte barocca. E

quasi perchè ella ponesse nel suolo francese radici più fonde, venne dalle Fiandre il Rubens nel 1620, a dipingere, col più fulgente colore e col più impuro disegno, le geste di Enrico IV e di Maria de' Medici.

Verso il 1630 Simone Vouet fondò a Parigi una scuola che esercitò in Francia una grande influenza su tutto il secolo decimosettimo. Formatosi il Vouet sopra Guido e Paolo Veronese, tentò pareggiarli, ma nol potè, e perchè l'imitazione non pareggia mai il merito d'un esemplare, e perchè lo ingegno avea troppo mediocre.

Il Cardinale di Richelieu da prima, il Mazzarino dappoi protessero splendidamente le arti, e fiorirono allora pennelli che furono il maggior vanto della pittura francese.

È primo di tutti Nicola Poussin (1594 1665), il quale passata la maggior parte della sua vita a Roma, tentò di ravviare l'arte a più nobile segno, attignendo a più nobili fonti. Nemico al teatrale, al decorativo, si fece a studiare indefessamente l'antico e Raffaello, mirando, con esemplari così scelti, di annobilire il vero da lui sempre consultato. — Immaginoso, ma rattenuto dalla fine coltura del suo intelletto, riuscì valentissimo nelle composizioni, specialmente bibliche. Anima inclinata all'affetto, procurò d'imprimere ne' suoi quadri quella dolce espressione che i contemporanei sembravano aver dimenticata. Peritissimo dell'architettura, crebbe a' suoi dipinti decoro con bellissimi fondi. Innamorato delle forme elettissime presentate dalle statue antiche, s'adoperò a trasportarle sulle sue tele, anche a costo di cadere talvolta nello statuino. — In somma, fu forse il solo artista di quella età che si prefiggesse a mira del pennello un'alta idea, e volesse rappresentarla con sobria temperatezza, e la più acconcia vita de'sentimenti. Preoccupato da così alto fine, sprègiò i lenocinii che possono intorbidarlo, e quindi die' poca o nessuna cura al colorito, spesso grigio e fin vinoso ne' suoi di-

pinti. Corretto disegnatore, non potè per altro riuscire nè puro, nè elegante, perchè a ciò s' opponevano, e l'educazione prima, succhiata da maestri barocchi, e i caracceschi fra cui viveva, che mantenevano vivo il gusto a quell' arte decorativa, lontana sempre dalla castigatezza.

Fu il Poussin più consigliero, che non insegnante di Eustachio Le Sueur, anima candidamente religiosa, che i dolori d' una angosciata esistenza finì a chiudere in un chiostro di Certosini, ove prima avea dipinte, con affetto cristiano e con malinconico pennello, le storie di s. Bruno; composizioni mirabili, a cui non manca che un disegno più corretto e più adatto alla religiosità del tema, e un colore men verde. Altre egregie composizioni egli pure condusse nella breve sua vita (perchè questo tribolato visse fra gli stenti, le malattie e le persecuzioni solo 38 anni) e fra questi primeggia il san Paolo in Efeso, senza dubbio il miglior dipinto della scuola francese. Di carattere semplice, di probità ingenua, di cuore amorosamente sensibile, il Le Sueur doveva essere il Raffaello della Francia, e la tarda posterità lo proclamò tale, benchè tanto manchi all' illustre francese onde pareggiare il merito dell' immortale italiano.

Ebbe a condiscepolo, poscia ad acerrimo rivale, Carlo Le Brun, il despota delle arti francesi durante il pomposo regno di Luigi XIV, perocchè architetti, ornatisti, stipettai, scultori, tutti doveano allora dipendere dalla sua parola, obbedire alle sue ghiribizzose fantasie, operare sui suoi disegni. — Immaginazione ricchissima, la spinse a stemperata fecondità, fino ad accatastare ogni sorta di lusso artistico, ove la temperanza sarebbe stata bellezza. — Vero pittore del più asiaticamente sfarzoso dei re, fece dello sfarzo pensiero incessante, febbrile, orgoglioso, e per mostrarlo spregiò ogni freno, sicuro che la pendenza del tempo, e quelle del grande monarca l' avrebbero portato a' più alti scanni della fama.

Nè s' ingannò, perchè le adulatrici bocche di questa, lo trombettarono per tutta Europa l' artista più insigne del secolo. E, se non insigne, fu abilissimo veramente, perchè molto sapeva, perchè immaginava con fantasia feracissima, perchè disegnava da maestro, perchè non conosceva impacci ai più vasti ardimenti, e se non riusciva corretto, lasciava sempre intravedere una straordinaria potenza. — Ma quanto di ammanierato, di contorto, di sconveniente, di accartocciato nelle sue opere! — Le sue battaglie d' Alessandro tanto famose, nulla hanno di greco, e paiono rappresentare una folla di genti che si attorcigliano per mostrare tutta la pompa dei loro muscoli. La tenda di Dario eternata dal bulino di Edelinck, con tutta la sua rinomanza, è il trionfo del barocco, sì per le movenze che per le vesti. La galleria di Versaglia ove egli tracciò la storia del gran Luigi, manifesta tutte le corruzioni dell' epoca, fatte prosaiche da ridicole allegorie e da goffi abbigliamenti. — Colà, i nastri e le parrucche aristocratiche, si affibbiano strambamente sino ai numi dell'Olimpo, sicchè per poco Giunone e Venere si piglierebbero per tali fra le infinite drude del re cristianissimo. Eppure quest'uomo giunse, a' suoi giorni, a tener bassa la riputazione del Poussin, e ad annientare quella del povero Le Sueur, ambidue tanto più innanzi di lui nella convenienza artistica!

Durante lo splendido fiorire di Le Brun, altri pittori di vaglia ebbe la Francia, ma tutti eclissati dalla fosforica luce di questo vantato sole. — È fra questi Filippo di Champagne, ammirabile sopra tutto ne'ritratti, Claudio Gellet di Lorena, paesaggista per gran tempo senza rivali, Giovanni Curtois detto il Borgognone, esaltato, più forse del merito, per le sue battaglie.

Nella pittura storica ebbero pure qualche credito, e Pietro Mignard, e Natale Coypel, e Carlo Delafosse, e Jouvenel, e Van-der-Meulen. — Tutti questi, imitando gl' italiani d' al-

ora, seguitarono le idee del tempo, e perciò dall' allegoria e lalla mitologia trassero la inspirazione, ma l' una e l' altra straccaricando di esagerazioni convulse, mantennero il pennel-o nel brago della corruzione. Nè valse a levarlo da quel pan-ano l' Accademia di pittura e scultura, che Luigi XIV insti-uiva in Roma nel 1666, per ottenere che i laureati della rancese compiessero, fra le statue del Vaticano e le loggie di affaello, i loro studii artistici. Ma non è delle Accademie un il cómpito; e la francese, fondata con tanta larghezza dallo plendido monarca nella capitale del mondo, fu un esempio di iù a dimostrare come la rigenerazione dell' arte abbia biso-no di ben altri *fattori* di civiltà, che non sia una congrega-ione di accademici.

Sotto Luigi XV poca vita ebbe la pittura monumentale, salvo i due Coypel, Subleyras, i due Vanloo che imitando icor gl'italiani, dipinsero mediocri tele mitologiche e sacre, ochi altri lasciarono qualche fama.

Ma di già il gusto sociale s' era essenzialmente mutato. e grandezze mitologiche dell' antichità non lo esaltavano iù: avea bisogno d'aver dinanzi il suo presente, per quanto orrotto, perchè in quella corruzione trovava il godimento ella materia, pensiero favorito della decomposta Francia. — La corte ed i gran signori si faceano allora fabbricare (co-e dice un brillante scrittore odierno (1)) una falsa natu-a alla faccia del sole, una natura dipinta, verniciata, profu-ata, artificiale, con belletto per le carni, e polvere pei pelli. I poeti ed i romanzieri non descrivevano altri pae-ggi che quelli veduti nelle decorazioni dell' opera seria. ontesquieu, Voltaire e tutti gli altri cadevano negli errori lla contraffazione. » — La cortigiana vestita di gingilli ele-

(1) Charles Blanc — *François Boucher*, nel fasc. 62, 63 della *Histoire des intres de toutes les Ecoles*.

ganti, mezzo nuda ond' essere più eccitante, ebbe allora il suo regno; imperò da per tutto, nel gabinetto del re e nella modesta stanza dell' artigiano, improntò delle sue moine seduttrici tutte le fila sociali; laonde la pittura seguitò da buona ancella, anzi aiutò, questa depravazione de' costumi. Lo artista non dispone sulla tela se non ciò che tiene nell'immaginazione, e che può mai avere entro alla immaginazione un uomo che passa la sua vita fra l' orgia e i bordelli?

Fu in mezzo questa condizione morale della Francia che ebbero voga il Watteau colle sue scene galanti, il Boucher colle sue licenziose, il Lancret colle sue feste campestri.

Ma già anche questa fase cessa (e che vi è mai di durevole in Francia?): Parigi si stanca delle incipriate prostituzioni, si stanca dell' eroismo monotono dei re sulla scena; non più contempla, con inchinevole venerazione, la monarchia; domanda altri trionfi, altre glorie, quelle della borghesia. La borghesia quindi s' impadronisce del coturno e minaccia di sedere sul trono. Agamennone abdica in favore del padre di famiglia; le cortigiane reali sgombrano gl' impuri gabinetti e vi lasciano entrare la madre onesta ad aver cura de' figli. Son dimenticati i pennelli che spargeano di libertino belletto le guancie di madama di Pompadour, tracciavano con irresistibile grazia, voluttuose prefazioni ai facili amori delle anticamere regie; e tutti corrono ad enfaticamente ammirare il dipinto di un nuovo artista, che rappresentando un padre leggente la bibbia a' suoi figli, mette in moda la pittura domestica annobilita da elevati sentimenti. Questo artista fu Giambatista Greuze, il vero iniziatore di quella pittura di genere che potrebbe stare degnamente accanto alla storica, se togliesse di continuo i suoi concetti dalle scene più affettuose e più nobili della vita contemporanea.

Intanto la rivoluzione batteva audacemente alle porte delle Tuileries, armata col pugnale di Bruto e coperta, or cé-

l'elmo di Minerva, ora collo scudo di Marte. Una sanguinosa repubblica surroga le ignoranti rilassatezze d'una frolla monarchia. — Danton, dall'alto della crudele tribuna, condanna a morte gli aristocratici, e David; dal suo studio, crede farli più odiosi, dipingendo gli eroi della libertà greca e romana, senza accorgersi, il povero traviato, che quelli ch'egli figurava come capitani di libertà, aveano tenuto chiusi milioni di schiavi entro gli ergastoli di Roma e di Atene. Disprezzando la bellezza e la vita della natura, questo David stimò che solo modo a rappresentare que' suoi Orazii, que' suoi Bruti, quei suoi Leonida, fosse il farli simili alle statue greche e romane. — Per la qual cosa, nel guardare adesso a que'gelidi suoi quadri, sì duri di contorni e di composizione, par quasi di vedere i marmi del Vaticano discesi dai lor piedistalli a voglia del pittore, tanto per comporre un quadro plastico figurante le azioni famose della Grecia e di Roma. Il frenetico repubblicano diventò poi adoratore della monarchia assoluta, e idolatrò Napoleone, colorando i fatti più celebri dell'Ercole dela guerra, di quel Titano di due secoli. — Ma le preoccupazioni dell' antico troppo imperavano sul pennello del convertito pittore; ed egli effigiò il capitano e i soldati che aveano lato maggior movimento all'Europa, colle rigide forme d'un' mmobile statua.

Eppure quanto entusiasmo allora per così misere tele, ion già solo in Francia, ma per tutta Europa! L'Italia vi mmolò i suoi ingegni migliori, e Francia spinse parecchi e' suoi valent' uomini a battere, fin loro mal grado, tal via. rouais, Gerard, Gros, Girodet, Guérin, Abel de Poujol, furono i migliori allievi del sistema davidesco, e valsero, col olto sapere ed un ingegno veramente fecondo, a mantenerlo vita assai più tempo che non potesse durare per intrinseie qualità. Senonchè, minato da'fondamenti fin dall' origine, rchè falso, fu tolto d' arcione dai romantici che videro, e

nella vita del popolo, e nei più urtanti contrasti della natura, mezzi vigorosi a scuotere l'entusiasmo delle moltitudini, di già troppo fiaccate dopo tanto rovinio d'insanguinati avvenimenti. Leopoldo Robert coi malinconici suoi convegni dei contadini d'Italia, e Géricault con orride scene di terribile concetto, rivali alle pagine, allora in moda, di Byron e di Young, si fecero i capitani di questa riazione, lasciando pochi seguaci, e sola tiranna del campo, la più sconvolta anarchia.

« La pittura francese (dice con senno il sig. Dussieux)
» è ora degnamente rappresentata da artisti d'un ingegno in-
» contrastabile, ma la unità manca troppo nei lavori; e le
» opinioni sono troppo divise, perchè noi osiamo esprimere il
» nostro avviso sullo stato presente del pennello francese. »
— E neppur io l'oserò fra tante disparate e cozzanti maniere, le più delle quali dispregiano gli elementi vitali dell'arte, l'idea e la tradizione. Mi sembra per altro si possa profetare l'avvenire di quest'arte, dicendo, che se i pennelli francesi seguiteranno l'affrettato improvvisare di Orazio Vernet, cadranno nella scorretta negligenza della decorazione; se il timido, sebbene dotto imitare del freddissimo Ingres, diventeranno poveri rinfrescatori di Raffaello; se gl' impeti scapigliati di Delacroix, potranno fare abbozzi più o meno pregevoli, ma non mai dipinti religiosi o storici che meritino seriamente tal nome. Ma se invece la grande pittura sacra si avvierà sulla strada sì bene aperta da Orseil, e camminata onorevolmente da Flandrin, se la storica si manterrà sulle tracce di quell'abilissimo interprete d'essa, il Delaroche, l'arte francese sarà per avere un futuro degno d'uno de' popoli più civili d'Europa.

Su molti di questi popoli, Francia però ha un grande vantaggio, che promette all'arte un'era luminosissima; Napoleone III che or la governa, fa condurre nelle chiese e

ne' pubblici stabilimenti vaste pitture murali, che danno ai pennelli francesi le più nobili occasioni di mostrarsi valenti; e le occasioni sono il mezzo più sicuro di spingere ad alto volo l'artista, quando non sia questo tarpato, o dalle matte voglie della moda, o dalle pecoresche servilità dell'adulazione.

Scuola Spagnuola.

Come in tutt' i paesi in cui il Cristianesimo pose radice sul declinare dell' impero romano, anche la Spagna ebbe nel medio evo, se non florida, almeno molto propagata la pittura, che seguitò ora le traccie bisantine, ora le gotiche.

Ma la bollente immaginazione degli Spagnuoli non diede in questo ramo segni di grandezza, se non al principio del secolo quintodecimo. Fu l'arte fiamminga che la risvegliò, perchè Giovanni Van-Eych, portatosi nel 1429 in Ispagna, infuse novello avviamento alle tecniche del pennello. — Pochi anni dopo Ruggero Van der Weyden, e lo stesso Hemmlink, dipinsero nella Certosa di Miraflores. Questa influenza venne forse esagerata dagli storici dell' arte ibera, perchè il colorito dei pittori arcaici nella penisola, è di molto men roseo che non nei Belgi, e il costume delle figure arieggia, più ch'altro, l' orientale.

Nel quindicesimo secolo l' influenza italiana lottò contro la belgica, e la vinse. Antonio del Rincon, nel 1446 andò a studiare l'arte in Toscana e si formò sulla maniera di Andrea dal Castagno, e più su quella del Ghirlandaio. — Un suo collega, Pietro Berreguito, prese ad esemplare lo stile del Perugino; Giovanni, detto lo Spagnuolo, studiò pure su questo grande modello, e riuscì uno de' più valenti artisti della scuola umbra (1).

(1) V. pag. 588 del presente volume.

Fra tutt' i pittori italiani, Leonardo da Vinci sembra però aver esercitato la impressione più viva sulle immaginazioni spagnuole. Due artisti di primo ordine gli furono allievi, cioè Francesco Neapoli e Pablo Aregio, che dipinsero insieme nel 1506 la gran tavola del maggior altare della cattedrale di Valenza. — Ferdinando Yagny studiò pure sotto Leonardo, poi si diede ad imitare Raffaello.

Ma intanto che molti cercavano luce ed ispirazione in Italia, altri rimanevano fedeli alla maniera arcaica nazionale. — Fra essi ha ancora gran nome Luigi Morales sopranominato il *divino*, nato a Badajoz sul cominciare del secolo decimosesto. Egli ha stile corretto, sebbene rigido, espressione toccante, finitezza insuperabile, ma nulla ha di simpatico nelle sue figure : lo si direbbe il Mantegna della Spagna, perchè, al pari del maestro padovano, ritrae i più minuziosi accidenti degli oggetti che prende ad esemplare, senza arrivare la grazia mai.

Gli ammiratori dello stile italiano non intermettevano però la lor propaganda. Innanzi a tutti sta Alfonso Berreguto, pittore, scultore ed architetto, il quale postosi in Roma sotto gl' insegnamenti di Michelangelo, gli divenne efficacissimo aiuto.

Seguitò la maniera del Buonarroti anche Pietro Campana, autore di quel famoso Deposto di croce nella cattedrale di Siviglia, che il Murillo soleva guardare ogni giorno, tanto n' era ammiratore.

Più valente fu Luigi de Vargas, che prese in Italia lezioni da Pierino del Vaga, e poi studiò con sì grande profitto le opere di Raffaello, da accostarsi a quel sommo nella grazia e nella correzione.

Contemporaneamente fioriva in Valenza Vincenzo Jores, che fu il capo di quella scuola rinomatissima. Sinceramente pio, cercava nella chiesa lo spirito dell' arte ; e in effetto tras-

fuse nelle numerose tavole che lasciò, una devozione sì viva e toccante, da farlo degno di sedere da presso ai migliori quattrocentisti nostri. Il Palomino nella sua storia va ancor più in là, dichiarandolo eguale a Raffaello: esagerazione che sente di municipio.

Durante il secolo decimosesto i pittori di Spagna mutarono lo indirizzamento de' loro studi sui maestri italiani. Dopo essersi iniziati ai segreti della forma, alle grazie e alla maestà dell'ideale meditando sulle opere de' grandi maestri romani e fiorentini, mirarono a conquistare il colorito de' veneziani, e non tardarono ad averne felicissimi risultamenti. — Fra coloro che presero a norma tale via, segnalaronsi Alonzo Sanchez Coello, pittore favorito di Filippo II, e Giovanni Fernandes Navarrete detto il *muto*, egualmente protetto da quel cupo monarca, e che venne denominato il Tiziano della Spagna, perchè essendo stato per qualche tempo in Venezia nello studio di quell'insigne, s'impadronì mirabilmente del suo colorito.

Fu però nel secolo decimosettimo che la pittura spagnuola toccò il più alto segno di sua splendidezza. Allora le tavolozze della penisola congiunsero alla influenza italiana l'imitazione di Rubens e di Wandick, e ne uscirono que' maravigliosi pennelli di Velasquez de Silva, di Zurbaram, di Alonzo Cano e di Murillo, de' quali ora dirò brevemente.

Velasquez, scolare di Francesco Pacheco di cui divenne più tardi il genero, fu piuttosto l'allievo della natura, che non di quel maestro. — Egli studiò il vero in tutt'i suoi particolari, e sempre, sicchè raggiunse una naturalezza ne' suoi dipinti ch'è impossibile il superare. Specialmente i suoi ritratti manifestano una vita ed un'espressione che li fa preferire a quelli dello stesso Vandick. Nei soggetti storici e sacri non toccò invece grande altezza, perchè l'immaginazione non aveva feconda. Il suo spirito osservatore e quasi matematico,

non si prestava altrimenti agli elevati concetti che domanda calore di sentimento ed esaltazione d' animo. Anche in siffatti temi il suo disegno è però corretto, e veramente padrone della forma; il suo colore è fermo, sicuro, naturale, nè smagliante mai. Nella intelligenza de' piani, nella distribuzione della luce, nella prospettiva lineare ed aerea, fu, si può dire, senza difetti. Fra i molti ritratti bellissimi ch' io vidi di lui, darei volentieri la preferenza a quello di Innocenzo X, ch' è in Roma nella galleria Doria, da lui ripetuto più volte.

Zurbaram ebbe maniera grandiosa, e somma valentia nel chiaroscuro. Postosi a studiare nei dipinti di Michelangelo da Caravaggio, riuscì più freddo assai del suo esemplare, ma più corretto d'assai. Sebbene grigiastro ed azzurrognolo nel suo colorito, mostra un'armonia di chiaroscuro che surroga a usura tale difetto. Solendo gettare larghe masse di luce nei primi piani, e tenendo bassi gli altri, raggiungeva effetti stupendi. Inchinato a cupa severità di pensiero, anche nei soggetti di grazia, rese perfettamente le figure austere de' monaci, ma non quelle delle donne, in cui pone sempre un'affettazione mondana.

Alonzo Cano ebbe pennello soave e grazioso, disegno corretto, colorito dotto, sopra tutto nelle mezze tinte, composizione savia, armonica e ricca di gusto, molta arte nel gettare le drapperie, ed esecuzione finitissima.

Ma sopra tutti questi è gigante il Murillo, la cui fama eguaglia ora, se non sorpassa quella de' più famosi maestri italiani. Ma la merita egli veramente? Dirò franco, nol credo. Nelle numerose e tanto lodate sue opere, scorgo un chiaroscuratore dolce, armonioso, gentile, un coloritore inimitabile ne'toni freschi ed argentini, un compositore industre che assesta le linee con mirabile artificio; ma quando m' addentro nel concetto de' suoi dipinti, specialmente religiosi, trovo il prosatore brillante, non l' elevato poeta. — Le sue Madonne las-

o vantate, hanno tipi di soverchio mondani, i suoi Santi son nodellati sul volgo, il carattere del suo segno ha non so quae facilità trascurata che, senza cadere in iscorrezioni, nulla serba della severità necessaria ai temi religiosi. Si può estasiarsi dinanzi ad una Vergine del Murillo, ma solo quando il colore e le armonie della giusta degradazione della luce sieno il primo pensiero del riguardante, non se egli cerchi nelle rappresentazioni della Vergine una pura immagine di castità, di dolcezza, di virginale candore. Eppure un'Assunta del Murillo si paga 600 mila franchi (1); mentre ad una dell'Angelico non se ne darebbero forse 20 mila. Tanto è pur vero che, a'nostri giorni, i lenocinii del colorito la vincono sulle più solide qualità dell'arte.

Dopo la morte dei quattro illustri che ho qui menzionati, il gusto della buona pittura fu per la Spagna perduto. Carlo III fece grandi sforzi per farlo rinascere: suo fratello don Giovanni d'Austria, incoraggiò le arti con tutt'i possibili mezzi, ma non ebbe miglior esito: Carlo III chiamò dall'Italia il Mengs colla speranza di ristorarle, ma tutto fu vano, perchè la vita pubblica e la privata, le lettere e le scienze, erano sparite dal povero paese, abbiettato prima dall'assolutismo più irrazionale, poi dalla demagagia più scapigliata.

Tuttochè in questa Lezione io mi proponessi di portare un rapido sguardo su tutte le antiche scuole di pittura al di là delle Alpi, pure non credo di dover far cenno della inglese, perchè il suo passato è troppo inferiore a quello delle nominale, per meritare posto in un lavoro sommario, nel quale solo i più elevati ingegni devono essere noverati.

Se essa però nulla conta di segnalato nei secoli scorsi, in fatto di pittura, se ne riscatta nel presente, possedendo artisti

(1) Quella acquistata dal Museo del Louvre e che era prima nella galleria del Maresciallo Soult, fu pagata nel 1852 franchi 615,000, e non è il miglior quadro del Murillo.

di prim' ordine, specialmente nella pittura di genere, i qua
si guadagnano adesso i primi onori in Europa. — Ma non
dovendo io parlare dei pittori che or vivono, mi contento di
invitare il lettore che bramasse conoscere i molti di cui oggi
l' Inghilterra si gloria, a leggere gli scritti che qui in nota
registro (1).

BIBLIOGRAFIA.

Per le scuole tedesche.

A. MICHIELS. — *Histoire de la Peinture Allemande.* — (Brusselle, 1845, due vol. in 8.⁰).

HIP. FORTOUL. — *De l'Art en Allemagne* (Parigi, 184., due vol. in 8.°). Egregio libro in cui meglio assai che in nessun altro è dato conoscere i pregi e le mende, non solo del l'antica arte tedesca, ma ben anche della odierna, e valutar l'alto concetto estetico da cui è regolata adesso quest'arte.

WAGEN. — *Hubert und John Van-Eyck,* (Breslavia, 1822, in 8.°).

JOHANNA SCHOPENHANER. — *Johann Van-Eyck und seine Nachfolger* (Francoforte, 1822, due vol. in 8.°).

P. HÉDOUIN. *Memling ou Hemling* (Nel vol. VI degli Annali di Archeologia Cristiana del Didron).

I. HELLER. — *Das Leben und die Wercke Albrechts-Durer.* (Bamberga, 1827-31, due vol. in 8.°).

ID. — *Cranach 's Leben und Wercke.* (Bamberga, 182., in 8.°).

(1) EDMOND ABOUT-*Voyage à travers l' Exposition des Beaux Arts* — *Théophile Gautier* — *Les beaux arts en Europe* — 1855 — Gli articoli della signora *Clementina Zanetti* sulla Esposizione Universale, inseriti nel giornale delle arti e delle industrie, di Torino.

Per le scuole fiamminghe ed olandesi.

I. B. Descamps. — *Vie des peintres flamands, allemands et hollandais.* (Parigi, 1753, quattro vol. in 8.º).

Alf. Michiels. — *Histoire de la peinture flamande et hollandaise.* (Parigi, 1846-49, quattro vol. in 8.º).

Arsène Houssaye. — *Histoire de la peinture flamande et hollandaise.* (Parigi, 1848, due vol. in 8.º).

Per la scuola francese.

Gault de Saint-Germain. — *Les trois siècles de la peinture en France, ou galerie des peintres français.* (Parigi, 1808, in 8.º).

Fel. Bourquelot. — *De la peinture et des arts du dessin en France.* (Parigi, 1847).

F. Villot. — *Ecole française* (nella terza parte del suo lavoro: *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée imperial du Louvre,* Parigi, 1855).

NB. Questa eccellente fatica del valente conservatore della pittura al museo del Louvre, è quella che meglio d'ogni altra conviene consultare per ben conoscere la scuola francese, perchè v' ha esattezza storica, finissima critica e vera conoscenza d' arte.

Per la scuola spagnuola.

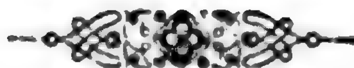
Cean Bermudez. — *Diccionario historico de los mas illustres professores de las bellas artes en Espana.* (Madrid, 1800, sei vol. in 12.º)

E. Huard. — *Vie complète des Peintres espagnols, et Histoire de la peinture en Espagne.* (Parigi, 1839, in 8.º).

Per la generalità di tutte le scuole.

A. Siret. — *Dictionnaire historique des Peintres de toutes les écoles.* (Brusselle, 1848, in 4.°).

Ch. Blanc. — *Histoire des Peintres de toutes les écoles.* (Più volte citata).



CONCLUSIONE.

Nel rileggere questa lunga fatica mia confesso, senza fal-
a modestia, che vorrei potere, più ancora che ritoccarla, in
nolte parti rifare. Scorgo da me che in parecchi punti fui
roppo diffuso, in altri ristretto troppo: che l'arte antica con-
eniva svolgessi più ampiamente; che non bisognava forse
spreggiassi tanto la parola sulle freddezze morali degli scal-
elli greci, tenendo in maggior conto quella insigne potenza
oro, di atteggiare la forma consona sempre all' idea, mani-
estazione sicura del carattere.

E quanti più mancamenti non ci avrà notati il lettore?
'orse gli sarà sembrato ch' io mi trattenessi di troppo sugli
rtisti del trecento; che molti grandi del secolo decimosesto
ppena accennassi, e così via. Dato però che queste sieno col-
e da apporsi veramente al mio lavoro, confido che dalla
rincipale potrà andare indenne, quella cioè, di non aver rag-
iunto lo scopo prefisso; lo scopo, intendo dire, di mostrare
i giovani la storia dell' arte, non quella degli artisti; e di
ianifestare ad essi con tal mezzo i procedimenti dello spirito
mano nelle tre arti del bello visibile, sia nel senso tecnico,
a nel morale. Egli è per questo che mi fermai a lungo su
oloro che diedero impulso e vita ad un dato ordine d' idee
di fatti, e lasciai da un canto quegli altri, fossero pur va-
ntissimi, che que' fatti continuarono, senza nulla accrescere
patrimonio artistico. Egli è per questo che, ove me ne ven-
e opportunità, distesi la parola piuttosto sul modo secondo
quale i sommi artisti studiavano l' arte loro, che non sulle
pere che sono il frutto di questo studio.

Laonde non sono senza speranza che, se la maniera di
attare il mio argomento sarà notata come troppo inferiore
l' altezza del medesimo, alcuni criterii importantissimi al-

l' artista, affinchè si alzi sul volgo de' mestieranti, gli appariranno bastevolmente chiariti.

Spero, ad esempio, di avergli ben dimostrato che se l'arte greca valse a plasmare, in modo insuperabile, le bellezze e le armonie della forma, ed era acconcia alla civiltà ellenica tutta nella forma affisata, non può giovare a noi moderni, pei quali il bello efficace si chiude nel sentimento morale e nell'affetto.

Spero spicchi in queste pagine limpidamente, che l'arte non fu, nè sarà mai *fattore* di civiltà e accarezzato pensiero delle nazioni, se non si elevi, non già sulle nuvole del simbolo, ma sull' etere purissimo dell' ideale, portando la forma ad essere di questo ministra, non tiranna. E di conseguenza sia, non solo il più dannoso ma il più inutile de' principii, quello che proclama meta prima dell' arte, l' arte medesima, e la dichiara già grande, quando sa imitare bene la natura materiale; e torni del pari riprovevole l' altro, messo in voga dà romantici, che vorrebbe posto in iscena il brutto, a fine di rendere, col mezzo del contrasto, più discernibile e più alletevole il bello.

E spero eziandio, che da tutto il tessuto di questa mia fatica si vegga di balzo, come scultura e pittura non fossero, nè possano essere, efficaci sugli animi mai, se non si colleghino alle linee architettoniche de' monumenti, e sul carattere di questi non improntino i loro concetti e le forme loro. Laonde esse rimasero e rimarranno sempre senza importanza sociale, se staranno independenti dall' architettura, per quanto sieno valenti gli scalpelli e i pennelli che le condussero e le condurranno.

In una parola, confido di aver posto in bastevole evidenza, che artista sommo non vi può essere se non conosca bene addentro tutti i rami dell' arte, quando pure non li professi. E quindi il separatismo fra questi rami, essere stata una delle cause principali della decadenza artistica.

Temo per altro che anche i più benevoli a me non vorranno assolvermi da una colpa, quella di essermi fermato prima di giungere all' età presente, e di non aver fatto conoscere le tendenze, i pregi e gli errori dell' arte odierna: argomento che preceduto dalla storia, avrebbe potuto portare molta luce agli allievi. Ma innanzi di condannarmi per questo, si pensi quanto sarebbe stato arduo toccare dell'arte presente, senza inchinarsi al pregiudizio di troppi, che tengono (fatale errore!) l' Italia custoditrice ancora della sacra bandiera; il paese in cui il genio artistico ha sede eterna.

Prima d' incolparmi di tale lacuna, si veda se sia possibile a scrittore odierno, che non voglia tradire la verità, raccogliere in gruppi l' arte attuale, e mostrarla, come in antico, rappresentatrice del sentire e delle idee proprie alle varie nazioni. — E di vero, come addentrarsi in quel polverio di maniere, di pensamenti, di metodi seguiti dagli artisti viventi, per trarne una sintesi utile alla gioventù? — Come trovare, fra così polari divergenze, un simbolo comune intorno a cui si rannodino gl' intelletti?

A me già pare, ad esempio, che tutta la pittura d'Europa, abbia perduta molta della sua efficacia, e perchè non mira a scopo degno, e perchè da tale scopo la dilungò finora l' indifferenza del pubblico verso i prodotti artistici di alta significazione. Vedo qui da noi e fuori, pennelli ingegnosissimi colorire una stoffa con mirabile artificio d' imitazione, ma tanto di questo preoccuparsi, da rendere secondarii e il concetto e l' espressione. — Costoro credono d' imitare l' universa natura e ritraggono solo individui; sfugge ad essi il senso generale delle cose e le intime loro armonie: sono naturali, se vuolsi, ma non sono veri.

E questi mancamenti, più forse che oltr' alpe, li abbiamo in casa; ma non per colpa nostra, sì per colpa delle circostanze fra cui viviamo, le quali, più che ad elevare lo spirito, prov-

vedono a far comoda lo vita del corpo; delle circostanze che forzano a premiare più l' invenzione dei zolfanelli inodori, che non un' opera monumentale, più gl' industri scambietti di una mima, che non il pensiero profondo di un letterato.

L' opinione ha surrogato l'individuo alla congregazione, l' uomo alla patria; e l' arte, ancella sempre di questa opinione, è confinata a rappresentare individui, anzichè idee collettive. Distrutta l' associazione de' sentimenti o, che vale lo stesso, incoraggiata solo quella che fa andar innanzi, a danaro comune, una fabbrica di panni o di tele, che più resta da mostrare coi mezzi dell'arte? l'uomo che li porta, o il negoziante che le vien tessendo. — Questa è ora tutta la nostra attività morale, e fu simbolico trovato degli uomini di Borsa, il dar nome d' *azione* al soldo che vien per tali imprese fornito.

Or dunque, come domandare il monumento che ricordi o le forti fedi, o i grandi fatti, se i formicolanti per le nostre città o forti fedi non hanno, o i grandi fatti dimenticarono? Se l' uomo pensa alla sua camera, non alla sua città? se profonde tesori negli ornamenti transitorii di quella, non dà un obolo pel decoro duraturo di questa? Se di vita pubblica vive spensierato od uggioso, e tutto il meglio de'suoi intendimenti raccentra negli scipiti canti e balli della scena?

In simile condizione sociale, la sola pittura che possa vivere, è quella del genere; la quale ancora sarebbe accettabile, se si alzasse a rappresentare i nobili affetti e la poesia tranquilla dell' onesta famiglia, e non piuttosto, siccome fece sino adesso, le azioni insignificanti della vita comune.

E la scoltura? — Mantenuta in eccelso scanno da alcuni forti ingegni di Germania e d' Italia, ella, che si teneva austeramente lontana dalle misere smancerie della moda, e sola pareva venerare la tradizione robusta, dall'altre arti quasi spregiata, ella dico, da pochi anni sembrò dimenticare sì dignitoso cómpito, e cadde nelle frivolezze del gran mondo, ne accarez-

zò i ghiribizzi più strani, si vestì di andrienne, si coprì di toppè, atteggiò i sentimenti morali delle sue eroine, quando alla Pompadour, quando alla Du Barry; guardò a Tiepolo anzichè a Fidia; si fece anch' essa parola e simbolo del vecchio *rococò*, follia aristocratica di giovani generazioni che si vantano progressive. — Così questa potente aiutatrice dell' architettura, questa matrona severa del monumento, diventò complice alle moderne stemperatezze d' un gusto modellato sulle fiacche corruzioni dello spirito pubblico.

E l'una e l'altr'arte si sarebbero però ben presto rialzate, se la loro, non sorella ma genitrice, l'architettura, si fosse mantenuta dignitosa sull' antico suo seggio. Ma essa la prima era caduta o nel fango delle meschine imitazioni, o nelle grette volgarità. Commerciale in Inghilterra, fantesca della moda in Francia, eclettica in Germania, sino a far incetta di stili contrarii alle tradizioni e agli usi del suo popolo, pitoccamente vignolesca in Italia, a che gioverebbe esaminarne i prodotti se non per concludere, ch'ella è in più misero stato delle altre arti?

Dovevo, potevo io avviluppare la penna in così aggrovigliata matassa, senza parere, o troppo aspro ai pregiudicati, agl' illusi che stimano di vivere fra mezzo a Prassiteli ed a Raffaelli, o troppo temperato a coloro, che reputano le arti presenti in più grami panni che non ai giorni di Carlo Magno? — Quando due opinioni lottano ringhiose l' una contro dell' altra, esagerando il bene ed il male, è di nessuna efficacia un' intermediaria che si provi a metter pace fra esse. Meglio è aspettare che il tempo e la ragione acquietino i dissidenti, e li uniscano in un solo pensiero. Nè ciò, confido, tarderà molto ad avvenire, perchè il riottare fervido di due opinioni contrarie, è già segno che stanno per diradarsi le nebbie da cui va infoscato il vero.

Confortiamoci e speriamo, chè la Provvidenza, vicino al-

l'abbiettezza delle cadute pone le rigenerazioni gagliarde, e sul letargico sonno de' popoli fa guizzare un raggio di sole a destarli. — Dopo la barbarie del decimo secolo essa crea il rinascimento del *Comune*, e la vita fervida de' Municipii; dopo le sanguinose anarchie del 93, alza sul trono Napoleone a domarle, e a piantar le basi di più eletta civiltà nell'Europa; dopo le gazzarre snervatrici della materia, innalza il pensiero a sedi serene; dopo gli attorcigliamenti ingegnosi dei barocchi, fa sorgere Canova e Thordwalsen; dopo gl'insipidi allettamenti del naturalismo, suscita nell'animo il bisogno dell'ideale.

E di quest'ultima fase pare che la Provvidenza si prepari a consolare l'arte oggidì, imperocchè veggo per tutto le classi sociali andar mano mano stancandosi delle opere artistiche sprovvedute di significanza morale, e profittare degli errori medesimi fino adesso tollerati o plauditi, per avviarsi a miglior cammino.

Di già l'arte di genere, ammelmando di volgari realtà la pittura, le ha fatto un gran beneficio, quello di levarle la dura scorza accademica, perchè le rappresentazioni comuni della vita, non avrebbero guadagnato che scherni, se del teatrale messo in trono dalle Accademie, si fossero pavoneggiate.

Di già la fotografia, mostrando in tutta la sua prosa il realismo, ci ha chiariti che l'arte ha ben più alto segno da raggiungere che non la riproduzione della pretta realtà: ha fatti sbollire i matti entusiasmi pel minuto particolareggiamento della materia: ha portato lo spirito a chiedere all'arte i moti, i sentimenti, la muta parola dello spirito.

Di già il capriccioso eclettismo nelle architetture, generò la conseguenza che meglio si studiassero gli stili organici, su cui soltanto il savio architettare riposa, il greco cioè, e quelli del medio evo fondati sugli elementi geometrici.

Di già il sentimentalismo nella scultura, e i flosci arro-

tondamenti del marmo, e le tiepolesche moine, finirono col rendere poco allettevoli tutti quegli artificii che dilungano la statua dalle corrette linee di Fidia.

Che che possano produrre di nobile, di grande nel futuro questi sintomi di rigenerazione artistica, egli è indubitato, che un fervido movimento si va operando nell'arte oggi ch'io scrivo.

Francia o, a meglio dire, Parigi, consacra quasi tre milioni all'anno ad incoraggiarla, e si allogano colà vasti cicli di pittura monumentale, perchè ne sieno decorate chiese e stabilimenti pubblici. Se v'hanno ancora ciechi ammiratori degli abbozzi incomprensibili di Eugenio Delacroix, e quelli scemano ogni giorno, e si schierano colle moltitudini, sempre più ammiranti le cappelle dipinte a Nostra Donna di Loreto da Orseil e Perrin con sì poetica malinconia cristiana, e le figure inspirate su quelle de' trecentisti, colle quali Flandrin decorava le pareti di S. Vincenzo di Paola, di S. Severino, di S. Germano a' Prati. — Se i pesanti ricci del nuovo Louvre non bastarono a distruggere la carpita fama dell'architetto Visconti, la sminuirono per altro, e meglio persuasero il popolo a fermarsi dinanzi alla nuova chiesa di Santa Clotilde e ai ristauri della Santa Cappella, opere di archi-acuta purezza.

La Germania, pur continuando a farsi proprii i lavori di immaginazione delle altre nazioni onde abbigliarli di veste alemanna, procede giovanilmente energica a gran meta nell'arte: sicchè a Berlino, a Monaco, a Dresda, a Vienna e quasi in ogni città germanica, sorgono quando severi, quando eleganti monumenti pubblici.

L'Inghilterra, proseguendo nella sua larga via industriale, si ricorda però che tutto non deve essere pane e denaro nella vita de' popoli, e fa decorare di fatti storici le muraglie del suo parlamento, e vuole erette nuove chiese sull'agile suo

APPENDICE.

CONSIDERAZIONI

SULLE PRATICHE

DEL DISEGNARE E DEL DIPINGERE

IN FRESCO ED IN OLIO

DE' PITTORI DEI SECOLI XV E XVI,

poste a raffronto con quelle usate dai moderni.

AVVERTENZA.

Era mia intenzione di unire in quest'Appendice quante più io sapevo e potevo osservazioni sulle pratiche dell'arte, in tutt'i varii rami loro; ma quando mi posi all'opera, ben presto mi accorsi che ne sarebbe uscito un volume di considerevole mole, il quale mi avrebbe obbligato a deviare dallo scopo storico ed estetico a cui dovea principalmente mirare questo libro. Per esempio, le considerazioni ch'io mi proponevo d'esporre per far conoscere le norme prospettiche de' quattrocentisti italiani, mi si convertirono, a poco a poco, in un intero trattato su questa disciplina, perchè m'era stato necessario porre a raffronto le regole antiche colle moderne, notare i mancamenti di parecchie fra quelle, il superfluo di molte fra queste; poi stendere speciali, non dirò già lezioni, ma avvertenze sul modo di porre in prospettiva le varie parti del corpo umano, giacchè d'esso difettano tutt'i trattati. — Ciò solo chiedeva svolgimenti lunghi, scientifici, che mi avrebbero dilungato dal segno.

Laonde, per non mancare al mio proposito o travalicarlo, avvisai limitarmi a quelle sole nozioni storiche

che risguardavano e le pratiche elementari del disegnare, e le altre più difficili del dipingere in fresco ed in olio, perchè quelle sulle quali è più incerto che mai l'artista odierno.

Sebbene queste tentassi svolgere colla maggior chiarezza che m'era dato, non pretendo però d'aver levata ogn'incertezza su d'esse; tanto più che non poco mi toccò, più indovinare che raccogliere, attraverso metodi contraddittorii o sparsi a bricioli in vecchi libri. Spero per altro di aver osservato con attenzione bastevole a constatare alcuni fatti sfuggiti a scrittori chiarissimi, i quali, pur sapendone molto sulle tecniche della pittura, caddero nel difetto frequente di chi molto sa: fabbricarono, cioè, sistemi; poi tirarono i fatti più salienti alla misura di quelli.

Se il poco che ho saputo in quest' Appendice raggranellare sopra argomento sì discusso ancora, perchè ancora sì oscuro, potrà essere di qualche utilità ai giovani, sarà questa una prova di più, che l' osservazione modesta di chi ne sa poco, vale qualche volta assai meglio dello sguardo acuto di coloro, a cui lo studio profondo e lo ingegno permettono di salire fino all'alto seggio della scienza, ov'è un tempio mirabile sì di splendori, ma troppo lontano dai bisogni del mondo reale per giovarli da senno, il tempio, cioè, delle floride ipotesi.

P. Selvatico

LEZIONE PRIMA..

Considerazioni sulle maniere tecniche del pittore del trecento e del quattrocento.

Giovani Egregi!

I.

Ciò ch' è più meritevole d' osservazione nei dipinti dei trecentisti, sieno essi condotti sulla tavola o sull' intonaco, è la squisita finezza del segno che non ingoffisce mai, nè si manifesta trepidante, neppure in quelle parti ove il vero si mostra men bene ed anche male imitato. Non mai ci si vede quella trascuranza biascicata, non mai quel contorno incerto che accusa una mano mal salda o non sicura della forma. Per tutto, un che di agile, di facile, di continuo, che fa comparire come soffiati d' un solo tratto teste, panni, casamenti, accessorii. Da che dunque tanto libera e pur accurata fermezza in que' pittori ancora nella forma incompiuti; e, per lo contrario, oscillanti, negletti i dintorni di tanti lodatissimi seguaci di Michelangelo, essi che del disegno teneansi maestri?

La ragione sta, a mio credere, nel particolare metodo di educazione, secondo il quale venivano guidati nell'età prima, i vecchi artisti. — Essi avevano gran cura di avvezzare la mano a condurre il segno con posata sicurezza, sia che operassero di fantasia, o ritraessero dal modello; nè tralasciavano diligenza perchè questa desterità manuale non fosse mai per fallire. Abbiamo prova di ciò nel celebre Trattato della Pittura rimastoci di Cennino Cennini (1), che fu scolare di

(1) Messo in luce la prima volta, con annotazioni dal cavalier Giuseppe Tambroni. Roma 1821, un vol. in 8.°

Agnolo Gaddi imitatore di Giotto, e figlio a quel Taddeo che da Giotto fu tenuto come figlio. *Il pittore* (dic' egli) *dee riguardare e ritener la sua mano, riguardandola dalle fatiche*, come *del gettar pietre o palo di ferro, o molte altre cose che le sono contrarie, a fine di non farla grave, e ridurla quindi tanto leggera, che vada arieggiando e volando assai più che non foglia al vento.* Da questo passo si vede dunque chiaro, come que' buoni vecchi mettessero grande importanza a mantenere la mano agile e docilmente fresca ad ogni segno. Infatti, se guardiamo ad un'opera di Giotto, il *Giudizio finale*, che ancora conserva Firenze nella cappella del Bargello, e ch' è rimasta in solo contorno sull' arricciato del muro, vi scorgiamo tale una facilità e leggerezza di contorno, che mette maraviglia. I serpenti che accerchiano Lucifero, ed alcuni de' nudi sul dinanzi, son delineati con sì fina precisione e verità, da far sentire quasi il desiderio che Giotto non avesse coperte mai di colore le sue composizioni, imperciocchè in niun altro dei suoi lavori dipinti si manifesta così squisito disegnatore.

Siccome primo esercizio a formare questa finezza di mano il Cennini consiglia di ritrarre *cose agevoli quanto più si può* le quali probabilmente erano figure geometriche, imperocchè in queste sta chiusa tutta la scienza vera del disegno; ogni forma complessa potendosi ridurre in figure geometriche separate, le quali, allora che sieno rappresentate esattamente, tanto negli angoli quanto nei lati o nelle curve loro, danno giusto l' insieme, e riproducono poi sicura immagine del vero, guardato che sia a conveniente punto di distanza. È indubitato che un oggetto qualsiasi, e meglio ancora il corpo umano, osservato ad una distanza triplice della sua maggior dimensione, non risulta altrimenti foggiato nel suo contorno esterno da curve e convesse, come pretendevano l'Hogart e tutta la innumerevole legione dei barocchi, ma di rette congiunte fra loro da dolcissime curve. Si può aver prova palpabile di ciò

con un esperimento semplicissimo: si ponga una candela fra l'occhio ed una gamba od un braccio, di modo che l'una o l'altro projettino ombra precisa e netta sul muro; poi si delinei il contorno esterno determinato da quell'ombra, indi si guardi ad una certa distanza quella figura improntata sulla parete: la si vedrà composta tutta di rette. E se questa prova non vi bastasse, eccone un'altra più evidente e senza dubbio di tutte la più irrecusabile, perchè originata dalla riproduzione del vero con mezzi meccanici. Si getti l'occhio sopra una figura d'uomo riprodotta da una fotografia, e mi si dica se vi sia colà incertezza o ondeggiamento nei contorni esterni: al contrario, si troveranno questi contorni formati tutti di rette o di dolcissime curve. Egli è perciò che vediamo moltissimi dei più vecchi trattatisti, e sopra tutti Leonardo, consigliare che si dieno agli alunni, per primo studio, le figure principali di geometria piana e solida, a condizione che le disegnino senza il soccorso della riga e del compasso, invitandoli ad imitare simili esemplari colla più scrupolosa esattezza, specialmente nella misura degli angoli. Essi tennero questo metodo siccome il più atto d'ogni altro a dare quella giustezza d'occhio che sola è guida a disegnare correttamente. Ed aveano ragione, giacchè si fondavano sulla osservazione, che non v'ha oggetto nella natura i cui contorni e le cui forme non sieno composte di figure geometriche semplici o miste. Ne viene quindi, che l'allievo il quale giunge a tracciare con esattezza tali figure col solo aiuto dell'occhio, trova poca difficoltà a disegnare correttamente tutte le forme che natura presenta. E tre altri considerevoli vantaggi ne vengono dal far che il disegno delle cose geometriche sia il primo a cui l'allievo s'esercita. L'uno è quello di addestrargli la mano a disegnare le rette in ogni senso, ed una curva continua, come p. e. il circolo, con sicurezza. Sendo dunque tali linee le più difficili pel movimento della mano, e quelle che la vogliono leggera e diligente, ne se-

gue che ogni altra specie di linea più breve ad eseguirsi, torni facilissima a tracciarsi. — Altro vantaggio è pur quello di aver presto un' idea pratica dei piani, sì rispetto alle loro apparenze grafiche come al chiaroscuro; e, per conseguente, di entrare passo passo, e con modi palpabili nelle leggi della prospettiva, prima scienza di cui l' artista abbisogni. — Terzo beneficio poi è da reputarsi quello, d'imparare, senza accorgersene, la misura degli angoli, e quindi le regole geometriche, scala alle più alte cognizioni non della pittura soltanto, ma di tutte le arti del disegno, e di essere per conseguenza in grado di comprendere e di rappresentare giusto l' insieme di qualunque oggetto. Ma perchè un tale studio riesca veramente proficuo, conviene che gli esemplari non sieno disegnati od incisi, bensì reali, imperocchè quando l' oggetto da riprodursi si presenta con tutte le sue dimensioni, il giovane comprende meglio le ragioni prospettiche dello scorto, e apprende da sè i modi più acconci a determinare le apparenze de' corpi (1).

(1) Anche il Rousseau la pensava egualmente, quando nel libro III dell' *Emilio*, nell' accennare all' utile che potrebbe venire al suo giovane dal ben conoscere il disegno, dice: « Non gli darei un maestro di disegno che non » l' occupasse se non a copiare da disegni. Voglio che non abbia altro maestro se non la natura, nè altri modelli che i veri oggetti. Voglio che abbia » sotto gli occhi l' originale stesso, e non i disegni che lo rappresentano; » che disegni una casa dalla vera e reale casa, e così un albero, un uomo » ecc., affinchè si avvezzi a ben osservare i corpi e le loro apparenze, e non » ad apprendere le false e convenzionali imitazioni. » Questo metodo si usa anche in questa I. R. Accademia da quattro anni, e con notevolissimi profitti. In detto Stabilimento non si danno più ai principianti da copiare le solite stampe di nasi ed occhi, ma sì invece solidi geometrici, costruiti in filo di ferro, affinchè i giovani bene intendano ove stanno gli angoli e i lati nascosti dalle pareti se fossero costituite da una superficie densa. Poi questi esemplari, nell' identica dimensione, si fanno copiare da getti in plastica; e allora non in solo contorno, ma co' vari effetti del chiaroscuro. — Quando i giovani sono bene impratichiti in tale esercizio, passano a dirittura a copiare teste ed estremità dal rilievo. Questo metodo, oltre ad avvezzare l' occhio e la mano a somma diligenza ed esattezza, ha il vantaggio massimo di abbreviare considerabilmente il cammino. Innanzi che fosse introdotto, abbisognavano cinque e più anni d' istruzione elementare perchè un giovane potesse passar-

Non credano dunque i giovani che se vi sono maestri i quali ad essi raccomandino di darsi assidui, sul cominciare della loro carriera, alla rappresentazione delle figure geometriche piane e solide, questi li consiglino a cose inutili, a novità venuta oggi in cervello di qualche riformatore utopista: no; essi consigliano un precetto antico, forse quanto l'arte salita a grandezza, giacchè anche i Greci sembra si valessero di tale sistema (1); e se ne valsero poi senza dubbio i trecentisti più rinomati e i quattrocentisti purissimi, che tanto s' ammirano dai ben veggenti (2). Chi incomincia a disegnare, si consacri dunque per qualche tempo a così fatto esercizio, nè sdegni di continuarlo anche quando sarà divenuto artista; e viva pure sicuro, che quando la sua mano avrà saputo, senza altre seste che quelle degli occhi, rappresentare con esattezza un cubo, una sfera, un triangolo, un poliedro qualsiasi, sarà in grado di segnar bene ogni forma, e ne sentirà, per così dire, la prospettiva, e si preparerà a conoscere le leggi elementari del chiaroscuro: sicchè potrà in breve rendere così abile ed agile

alle statue: adesso bastano due, e talvolta meno. Dirò anzi, che i più disposti all'arte avanzarono, per questa via, così rapidamente, che non ancora compiuti due anni di studi elementari, furono in grado di disegnar bene il nudo e le pieghe.

L'Eccelso i. r. Ministero della pubblica istruzione, riconoscendo utilissimo il dare cominciamento agli studi artistici dall'accennato metodo, lo volle assennatamente esteso anche alle scuole di disegno ad uso degli industriali (ii. e rr. Scuole Reali superiori ed inferiori), approvando alcune istruzioni normali da me compilate per l'attuazione pratica.

(1) Infatti Panfilo, celebre pittore greco, contemporaneo a Filippo di Macedonia, e maestro d'Apelle, nella famosa scuola fondata da lui a Sicione, insegnava: *nessun'arte poter essere perfetta, senza la geometria.*

(2) Leon Battista Alberti, nel cominciamento del libro III *della Pittura*, dice: « Desidero veramente che il pittore sia, quanto ei può, dotto in tutte » le arti liberali, ma principalmente desidero ch'e' sappia geometria. — » .... Ma chi non ha notizia d'essa, non posso io credere che intenda i no- » stri ammaestramenti, nè abbastanza ancora alcune regole della pittura.

la matita, da pareggiar quella del sommo Fiorentino, da me rammentato testè, e al par di lui saprà segnare d'un tratto esattissimo quel cerchio che diè vita al celebre proverbio:

Tu se' più tondo inver dell' O di Giotto.

Proverbio che ha origine da un aneddoto che, sebbene notissimo, io qui ripeto per far meglio conoscere come si tenesse in que' giorni, a giusto diritto, qualità preziosa dell' artista la destrezza della mano.

Narra il Vasari che papa Benedetto XI, avendo mandato un suo cortigiano in Toscana per vedere che uomo fosse Giotto, e in quale conto si dovessero tenere le opere di lui; costui, fatta in prima raccolta de' disegni de' varii maestri, andò una mattina in bottega di Giotto mentre lavorava, ad esporgli la mente del Papa, e in che modo contava valersi dell' opera sua, e perciò gli richiese un disegno per mandarlo come saggio a Sua Santità. Giotto prese allora un foglio, e fermato il braccio al fianco per farne compasso, descrisse con un pennello tinto di rosso, un tondo *sì pari di sesto, che fu a vederlo una meraviglia*. Ciò fatto, disse ghignando al cortigiano: eccovi il disegno. A cui l' altro, tenendosi beffato, rispose: e non mi date altro? — Questo è anche più del bisogno, soggiunse il pittore: mandatelo insieme cogli altri, e vedrete se sarà conosciuto. — Il cortigiano, mogio mogio e mal pago, mandò tuttavia, insieme agli altri disegni, anche il circolo di Giotto, raccontando il modo che costui avea tenuto nell' eseguirlo, senza muovere il braccio e senza seste. Onde il Papa e molti della sua corte intendenti, conobbero da ciò quanto Giotto avanzasse d' eccellenza di mano tutti gli altri; e lo chiamò a Roma per allogargli vaste opere, or già perite, ad eccezione di quella Navicella di San Pietro che vedesi ancora in musaico nel pronao della presente Basilica Vaticana.

Nè solo da questo scherzo è da argomentarsi che Giotto facesse grande assegnamento sulle forme geometriche, per considerarle qual unica base al disegno, ma se ne possono aver prove più sicure nell' ordinamento stupendamente triangolato delle sue pieghe, nello squadrato che si ammira nelle sue teste, e più ancora nella profonda perizia colla quale egli combinò i quadrati, i circoli ed i triangoli nell' architettura del campanile di Santa Maria del Fiore; capolavoro di armonia, di agilità, di proporzione, rimprovero perenne ai nepoti, che pur avendolo tutto dì sott' occhio, non sanno cavarne nessuna di quelle regole che di tanto migliorerebbero la magra architettura de' nostri giorni.

Considerato quale fosse la solida base su cui fondavasi il disegno lineare de' trecentisti, veniamo ad esaminare le maniere pratiche colle quali affidavano alla carta i loro studi, e prendiamo a guida il Cennini, che, come già notai, è norma sicura, perchè allievo di quella scuola.

La carta di cui si valevano era una specie di bambagina, la quale essendo il più delle volte pelosa levigavano, preparandola con osso trito e macinato a gomma e spesso colorito, perchè risultasse d' una tinta o rossastra o verdastra. Vi disegnavano sopra, in prima leggerissimamente, con un carbone tenero assai. Quando erano fatti sicuri dell' insieme di una figura o di una composizione, lo ripassavano tutto collo stile di piombo su pei contorni e per le estremità, e per le pieghe, come le chiama il Cennini, *maestre*. Il che volea dire che non cincischiavano il disegno, come fanno certuni adesso, cogli accidenti intermedii dei panneggiati, i quali si devono ricercare cogli effetti del chiaroscuro e non con tratti di matita. Fatto ciò, colla barba di una penna spazzavan via tutto il carbone, sicchè rimaneva nettissimo e fermato il disegno. Cominciavano allora a por giù le masse d' ombra coll' acquerello, tratteggiando gli andari delle pieghe principali, poi sfumando. Perfezionato l' om-

brare, risolvevano con una tinta più scura le maggiori profondità delle pieghe, e ogni posto ove non poteva entrar luce; poi lumeggiavano, usando all'uopo la biacca, o piuttosto il bianco d'uovo (1); e avevano poi grande cura che a tutta la massa della mezza tinta (la quale d'ordinario negli oggetti è la maggiore) servisse la tinta della carta.

Rispetto agli studi che andavano facendo su cose altrui; pare che da principio scegliessero disegni de' buoni maestri. Mi piace a questo proposito riferire colle sue parole medesime i precetti lasciatici dal Cennini, giacchè in essi c'è da imparar molto. — *Dilèttati* (dic' egli al giovane pittore) *di ritrarre sempre le migliori cose che trovar puoi, fatte per mano de' grandi maestri, e guarda di pigliare sempre il migliore. Poi a te interverrà, che se punto di fantasia la natura ti avrà conceduto, verrai a prendere una maniera propria per te, e non potrà essere altro che buona, perchè la mano e lo intelletto tuo, essendo sempre usi di pigliar fiori, mal saprebbero torre spina.*

Ma se questo precetto manifesta specialmente il sistema tenuto dai trecentisti, i cui discepoli imitavano spesso, fin servilmente, le maniere dei maestri, quello che vien tosto dopo mostra che lo studio del naturale stava in cima alla mente di quegli ingenui dipintori, i quali si piacevano di vederlo condotto per vie semplici, senza prima guastare il giudizio e l'ingegno colle inopportune convenzioni delle statue antiche decorative, come usiamo, di frequente ancora, molti di noi moderni. — *Attendi* (dice il buon Cennini all' allievo, con quel suo stile improntato di gonfietta semplicità), *attendi che la più*

(1) D'ordinario, la biacca macinata a gomma che s'usa per lumeggiare i disegni in carta tinta, dopo un certo tempo diventa d'un colore rossastro sporco, e sconcia tutta l'armonia del lavoro. Il bianco d'uovo, invece (*blanc léger* dei Francesi), rimane inalterabile.

perfetta guida e direzione che tu possa avere, si è la trionfal porta del ritrarre dal naturale; e questa avanza tutti gli altri esempii, e sotto questa con ardito cuore sempre ti fida, e specialmente come incominci ad avere qualche sentimento nel disegnare. Continuando così ogni dì, non mancare di disegnare qualche cosa, che non sarà sì poco che non sia assai, e faratti eccellente però. Per rendere poi all' allievo più facile, in sulle prime, così fatto studio del vero, il nostro autore consiglia ed insegna il modo di gettare di plastica, non solo alcune parti del naturale, ma gl' interi nudi, e farli disegnare ai discepoli prima del vivo.

Si vede da tutto ciò, dunque, come quei bravi uomini, quando scorgeano la mano de' giovani fatta abile sui disegni de' buoni maestri e sulle plastiche tolte dal naturale, passavano di netto alla verità viva, nè allungavano la via con quelle tante ore sudatamente spese sul punteggiamento della matita, colle quali spesso vengono stancate, senza frutto, la mano e la mente dell'allievo. — Ad ogni passo il Cennini raccomanda di cercare diligentemente la nettezza del contorno, ma per l' ombrare si contenta di una leggera macchia all' acquerello, la quale valga a determinare gli scuri; e vuol poi i chiari lumeggiati di biacca, lasciando che il colore della carta determini le mezze tinte. — Da ciò si vede ch' egli la maggior diligenza la volea nel contorno, e nella spiccata e decisa disposizione del chiaroscuro, ma non nel meccanismo della matita; e così si conformava al pensiero del sommo Leonardo, il quale nel [C]VIII de' suoi precetti dice, che *nel disegnare le ombre e i lumi sieno unili, senza tratti o segni, ad uso di fumo.* Dunque neppur lui voleva tratti *a mandorla*, e simili altre pazienze della mano, che agl' incisori giovano, ai pittori servono a nulla; anzi li portano a perdere un tempo prezioso, il quale potrebbero consecrare e farsi padroni di ciò che v'è di più necessario nell' arte.

Dopo averlo istruito con questi semplici mezzi, manda poi il Cennini il suo giovane per le chiese e per altri luoghi ove sia gente adunata, e lo consiglia a cavare ricordi da questa o quella figura, badando *dove ha gli scuri, i mezzi e i bianchetti*, per poi renderli, come si disse, coll' acquerello e colla biacca. Allo incirca lo stesso consiglio porge il citato Leonardo dicendo, che per tal via il pittore s' impossessa di molte movenze ed atti prontissimi, che in altro modo non potrebbe indovinar mai. Preziose istruzioni invero sono queste; ed è gran peccato che i più degli artisti non ne pregino l'importanza quanto dovrebbero, perchè, seguitandole, più presto e più sicuramente si farebbero padroni di quel moto e di quella vita ch'è prima bellezza nelle figure da rappresentare. Eppure, quanto pochi sono i solleciti a secondare così fruttuosi precetti! Nè questo forse per ignavia loro, ma per colpa dei sistemi di istruzione. — In molte scuole usano i maestri voler che gli allievi, nei primi anni, s' adoperino faticosamente, più a curare la bella condotta di un disegno, che non la giustezza di un contorno; non danno ad essi nessuna idea della forma geometrica degli oggetti: non li avvezzano a metter giù un insieme con un segno sicuro, netto, agile; li lasciano pestar la carta con linee incerte, faticate, oscillanti. Così i giovani giungono agli anni maturi senza aver imparato a tradurre prontamente, con un segno solo e netto, l'esemplare; e perciò, allora che questo esemplare non può fermarsi loro dinanzi a bell' agio, non lo sanno ritrarre neppure alla grossa. Eccoli dunque, quando si trovano davanti una figura mal ferma in azione, impacciatissimi a schizzarne l'insieme. Ma v'ha di peggio: in quelle scuole di cui testè diceva, non essendo esercitata mai la memoria del giovane a replicare di reminiscenza le cose operate, egli non impara a ricordare entro a sè quei moti e quegli atti che, per la istantaneità loro, non danno agio a farne uno schizzo dal vero. Laonde egli è forzato cercare quei moti e quegli atti sul mo-

dello posto artificialmente in azione, il quale non essendo dall'impeto dell' animo portato a così fatte movenze, le rappresenta colla fredda indifferenza di chi non è scaldato nè da affetto, nè da passione; e questa fredda indifferenza s'impronta poi, come è chiaro a vedersi, nel quadro, quanto più l' esemplare è meglio imitato. — Oh! gran danno egli è questo al pittore di non aver pronta ed attiva la memoria così, da tenere, come suol dirsi, sulle dita tutti quanti sono i moti di cui egli abbisogna; imperocchè quanto più è ricca la memoria d'idee e di fatti, tanto più sgorgano dal pennello evidenti gli affetti, e più feconda si manifesta la fantasia, e l' artista s' avvezza a vedere colla mente la verità viva e parlante, e rammenta con facili modi quegli istanti fuggevoli in cui spesso sta il sommo della espressione. — La grande potenza di Raffaello, fu quella d'aggiungere al vero, da lui sempre guardato, il pensiero ed il sentimento che dal modello non poteva copiare. Ma questo pensiero e questo sentimento egli traeva dallo studio attento posto sui concetti espressivi dei trecentisti, e da quella sua ben educata memoria, che gli figurava dinanzi agli occhi dell' intelletto nettissimi, come se li avesse presenti, e moti ed atti e caldezza di affetti.

Leonardo, che può riguardarsi il cinquecentista più inteso a seguitare le massime de' suoi castigati predecessori, in moltissimi de' suoi precetti raccomanda al pittore di bene addestrare la memoria; e nel precetto poi che qui riporto, manifesta come la considerasse uno dei migliori mezzi ad educarsi compiutamente nell' arte. — *Quando tu hai disegnata una cosa medesima tante volte che te la paia aver a mente, prova a farla senza lo esempio, ed abbi lucidato sopra un vetro sottile e piano lo esempio tuo, e ponilo sopra la cosa ch' hai fatto senza lo esempio; e dove trovi di aver errato, tieni a mente di non errar più innanzi. Ritorna allo esempio a ritrarre tante volte quella parte errata, che tu l' abbi bene nella immagina-*

tiva (1). Se lo *scire nostrum est reminisci* dell'antico filosofo, è in ogni ramo delle umane cognizioni una incontrastabile verità, è poi un fatto necessario nell' arte, senza del quale non è possibile salire a grande altezza. L' artista inabile al ricordare le cose studiate, riduce allora tutta la sua abilità all' umile cômpito del pantografo, a quella cioè di riprodurre esattamente l' originale che ha dinanzi. Se questo manca, e per la natura del soggetto non può stare in azione, l' arte e l' artista vanno in dileguo : perchè l' una è la manifestazione dell' idea, e l' idea non si mette in positura sul pancone delle Accademie; l' altro dev' essere il rappresentatore dei sentimenti e degli affetti intimi, colle forme dell' uomo modificate a norma di que-

(1) Il sistema di far esercitare di continuo la memoria degli alunni, venne introdotto da cinque anni in questa I. R. Accademia, e ogni giorno se ne seguono incontrastabili vantaggi. — Ciascun allievo, a qualsiasi ramo d'arte si consacri, è quivi obbligato di ripetere a memoria, dinanzi a' suoi condiscepoli, l' esemplare da prima copiato, e di ripeterlo tante volte, fino a che sia riuscito a ricordarselo compiutamente e come contorno e come chiaroscuro. Quest' obbligo produsse il bene importantissimo, che l' occhio e l' intelletto dei giovani si facessero più attenti ad osservare l'esemplare, e quindi più disposti a tenerlo a mente. Essendo poi la memoria la sola facoltà che possa concedere all' artista i mezzi di rappresentare gli sfuggevoli istanti dell' affetto e la prestezza delle attitudini, ne viene che quando essa sia bene rinvigorita nel pittore e nello scultore, ambidue diventino presto compositori valenti. Ciò accade infatti nell' Accademia Veneta : i più pronti al ricordarsi, più presto s' incamminano lodevolmente alla composizione. Ho poi osservato che giovani diligentissimi nel copiare dal modello, ma tardi o deboli nel riprodurlo a reminiscenza, d' ordinario mancano della necessaria attitudine artistica, e vanno innanzi a rilento : anzi si sfiduciano per via, e abbandonano un' arte in cui non riuscirebbero per certo mai valentissimi. — Mi sono pure raccertato di un altro fatto, avvertito da quella gagliarda mente di G. Reynolds. Egli dice che i disegni fatti da lui a memoria sopra oggetti copiati prima dal vero, gli riescirono più nitidi e più spontanei di quei medesimi quando li avea copiati sull' esemplare. — Lo stesso veggo avvenire nei giovani più abili al ricordarsi. I lavori di memoria sono migliori de' copiati ; e la ragione mi par chiara. La mente non è distratta dalla continua osservazione di un oggetto esterno: se lo forma limpidamente dentro a sè, la scevera da importuni accidenti, la ... Prova anche questa grandissima a dimostrare come il pretto naturalista, che non può se non copiare ciò che ha dinanzi, nè sa ricordarlo, non può giungere a l' attuare coll' arte la vita e la vera grandezza del naturale.

sti; e nè i primi nè i secondi si possono atteggiare a volontà; e, se si volesse farlo, tanto sarebbe quanto il porsi al servizio dello editore dello *Charivari* per fornire il foglio con settimanali caricature.

II.

Veniamo ora ai modi pratici del colorire di que' buoni vecchi, e cominciamo dalla tempera ch'essi usavano per le tavole, o, come le dicevano, *ancone*.

Prima cura di que' maestri, quando aveano a dipingere queste ancone, era lo scegliere tavole di pioppo, di tiglio, o di salcio, lasciarle stagionare un pezzo, poi commetterle esattamente insieme, e piallarle in modo che risultassero liscie perfettamente. Fatto ciò, spesso usavano d' incollare una tela sopra la tavola, e quando tutto era ben secco, levavano via con un coltello i risalti e le scabrosità, per indi stendere sulla superficie più mani di gesso ben macinato, il quale, asciutto che fosse, rendevano eguale con appositi raschiatoi di ferro. — In quanto al colorire in tempera, che il Cennini dice, non so perchè, *proprio di gentiluomo*, usavano di macinare finissimamente i colori col tuorlo d' uovo, mettendo quantità pari d' uovo e di colore. Cominciavano a lavorare i vestiti, per il solito, con tre gradi di tinta, l' uno per gli scuri, l' altro per le mezze tinte, il terzo pe' chiari, indi conducevano il campo; per ultimo le teste. *E così* (prosegue il Cennini) *com' hai cominciato, va' più e più volte coi detti colori, un po' dell' uno e un po' dell'altro, ricampeggiandoli, e commettendoli insieme con bella ragione, e sfumando con dilicatezza.... Quando hai finito di campeggiar bene e di commettere i detti tre colori, del più chiaro fa' un altro più chiaro, lavando sempre il pennello da colore a colore. E di questo più chiaro fanne un altro più chiaro, e fa che poco svarii dall' uno all' altro. Poi tocca di*

biacca pura temperata, e toccane sopra i maggiori rilievi. E così di mano in mano fa' degli scuri.

Sebbene il Cennini faccia appena menzione delle *tagliature* di fico misto alle tempere, egli è indubitato per altro che i trecentisti le usavano: e l'Eastlake, nel suo egregio libro sulla pittura a olio, ci dimostra come molti scrittori del medio evo insegnavano il modo di estrarre da quelle il latte di fico. Avendo questa sostanza la proprietà dell' aceto, di far cioè rappigliare il latte, valeva a diluire il rosso dell'uovo, e usata che fosse nei paesi meridionali non umidi, serviva a far tempere sode tanto, da resistere ai dissolventi comuni, l' aria e l' acqua.

Quest' era la vera tempera degl' Italiani, i quali ne facevano uso talora sul muro ed in opere rozze; ma per le tavole più accurate che voleano condurre più finitamente, anteponevano il tuorlo. Se non che, adoprandosi questo così denso e siccaticcio, tornava ben difficile che le tinte, nelle parti più delicatamente modellate, potessero lavorarsi senza tratteggiamenti sulla superficie. Il Vasari infatti tenea per fermo che non si potesse in altro modo dipingere in tempera. E per vero dire, quando si guarda alle antiche nostre pitture di tal maniera, è raro trovarle senza indizii di tratti condotti col pennello. Fra queste poche sono da noverarsi quelle dell' Orcagna, dell'Angelico, di Gentile da Fabriano, di Bartolomeo Vivarini e, più tardi, di Sandro Botticelli.

Le opere de' più antichi pittori del Reno, come per esempio la stupenda ancona della cattedrale di Cologna, dipinta da maestro Stefano, o, secondo altri, da maestro Guglielmo, si mostrano invece nei colori fuse e sfumate assai, nè presentano indizii di tratteggio. Questo miglior meccanismo, più che da altro, è prodotto dall' aver que' pittori preferito la tela alla tavola, perchè, come insegnano l'Armenini ed il Vasari, ammolliendo con una spugna il rovescio della tela che si dipinge, si rallenta l'essiccamento dei colori, o si dà campo al pen-

nello di operare più dilicatamente. Questa fu una delle ragioni per cui, molti fra i più tardi quattrocentisti anche d'Italia, preferirono, per la tempera, la tela alla tavola.

I pittori transalpini non servivansi nelle tempere loro del latte di fico, perchè difficilmente nei paesi freddi avrebbero potuto procacciarselo. Ma sembra però che rallentassero l'essicamento della tempera col mezzo del mele, il quale ora si adopeva invece pei soli acquerelli. In un manoscritto della biblioteca di Strasburgo che tratta di cose medicinali, manoscritto che, a quanto manifestano gl'indizii paleografici, pare dettato nel decimoquarto secolo, troviamo una ricetta che gioverà qui riferire epilogata, perchè ci dà il modo di formare le tempere, e di mescerle al mele. « Tolgansi (dice l'anonimo autore) ritagli » di pergamena, si lavino molto bene, poi si facciano bollire » in acqua, finchè risulti una colla chiara e di giusta tenacità. » Cotta che sia la colla, mettasi in una catinella di aceto, e si » faccia nuovamente bollire, poi tolgasi dal fuoco, e si coli per » pannolino e si lasci raffreddare. Fatta a questa guisa, si con» serva un pezzo. La colla essendo poi soda quanto la gelati» na, volendosi con essa temperare i colori, se ne sciolga la » debita quantità con pari quantità d'acqua, e vi si aggiunga » molto mele. Poi si faccia riscaldare alquanto, e si mescoli be» ne il mele con la colla. Con questo miscuglio s'hanno a tem» perare tutt'i colori, nè troppo densi nè troppo sciolti. A tut» ti questi colori poi si può dar sopra di vernice, che diventa» no lustri in modo che nè l'acqua nè la pioggia li sciupa o » li spegne. » (V. *Eastlake*, op. cit. pag. 71, 72).

I pittori del trecento fecero eziandio molto uso del vino per diluire le tempere viscose. Il Vasari nella vita di Buffalmacco ci narra, come questo capo ameno si facesse fornire da certe gonze monache di un' eccellente vernaccia, dando loro ad intendere che la mesceva ai colori per far più accese le tinte delle carni, le quali a quelle buone Madri parcano smorticcie.

I pittori oltramontani usavano, invece del vino, la birra; quindi gli antichi trattati sull' arte, fra' quali quelli d' Eraclio e di Teofilo, parlano della *cervisia* (cervogia), di cui però non fanno parola mai gl' Italiani. — Da tutto questo è da concludere, che ove troviamo tempere aride, male sfumate nel passaggio delle tinte, o finite a tratti, colà fu usato il tuorlo senza mele; mentre le altre impastate dilicatamente, attestano la presenza di questo ingrediente. Perciò io credo che siasi fatto uso di molto mele nelle due gran tavole di questa Accademia poste nella saletta degli Antichi, sotto una delle quali sta scritto *Joannes et Antonio de Murano pinxerunt*, e sotto l' altra *Antonius de Murano et Joannis de Allemagna*. Entrambe mostrano, senza dubbio, un colore assai più sfumato che non in moltissime altre de' veneti maestri.

Un' opera a tempera, quando dal tempo era fatta soda e secca, veniva coperta col pennello, o colla spugna d'un sesto di vernice liquida assai diafana, probabilmente d'olio di sandracca, o piuttosto, come insegna l' Armenini, d' olio di abete, o, a meglio dire, di resina di mastice. Dopo che erasi stesa questa qualsiasi vernice, ponevasi la tavola al sole per farla seccare. A rendere più brillante e più armonico il dipinto, tingevasi poi la vernice leggermente con que'colori che giovassero o a dar più risalto ai sottoposti, o a mutarne industremente il tono : e così faceasi di modo, che le vernici diventassero vere velature. Procedendo sulla buona via, si dovette più tardi considerare il dipinto a tempera sempre più come parte ed elemento dell' opera, la quale veniva modificata e compita da acconcia vernice ; in tal guisa s' accostava di molto al lavoro a olio, o almeno ne avea le apparenze.

Queste apparenze ingannarono per modo alcuni scrittori del passato secolo, che giunsero ad affermare, avere i pittori del medio evo fatto uso della pittura a olio assai prima del Van-Eyck, e ne citarono in prova opere che in sostanza sono a

tempera, ma finite colle vernici, come ho indicato testè. — Che quegli artisti per altro conoscessero il dipingere a olio assai prima che l'illustre Fiammingo la portasse a perfezione, è cosa oramai fuori d'ogni dubbiezza (1). Quando svolgiamo il trattato di Teofilo e quello del Cennini, troviamo incontrovertibili le prove di ciò. Ma così fatto modo di dipingere non era allora destinato (per quanto pare) ai nobili usi che ebbe dipoi; imperocchè Teofilo, dopo averci insegnato in che modo s'hanno a dipingere a olio le porte, dice, al Capo XXVII del lib. II (2), che puossi macinare ogni sorta colori coll'olio di lin seme, e disporli sopra un lavoro di legno, ma solamente per quegli oggetti che possono venir seccati al sole, giacchè non è possibile sovrapporre un colore ad un altro, se il primo collocato non sia ben secco. La qual cosa, dic'egli, è troppo noiosa per le immagini ed altre pitture. « Se voi volete (continua Teofilo) accelerare il vostro lavoro, prendete la gomma che scola dal » ciliegio e dal pruno (resina alba), e tagliandola in piccole » particelle, ponetela in un vaso d'argilla, versate acqua in » abbondanza, poi esponete il vaso al sole, o, s'è d'inverno,

(1) Uno dei dipinti più acconci a provare come la pittura a olio fosse perfettamente conosciuta innanzi la pretesa scoperta del Van-Eyck, conservasi nella pinacoteca dell'I. R. Accademia Veneta. È un quadro in tavola di Tommaso da Modena, alto cent. 71, largo 55, rappresentante Santa Caterina, colla seguente inscrizione: *Tomas pictor de Mutina pin.: anno* 1351. Chi stimasse detta tavola dipinta con quei modi di tempera che davano la forza e la fulgentezza de' colori a olio, ponga attenzione alle grassezze di colore che sono nelle parti luminose, grassezze che non si possono aver mai nella tempera, e si convincerà essere il notato dipinto condotto incontrastabilmente a olio. S'aggiunga che il colore ha un non so che di unguentoso e di morbido, che non s'ottiene colle tempere. — Questa figura manifesta anche ne' suoi mirabilmente lavorati accessorii (vesti, armi, ricami) lo stile fiammingo di poco anteriore al Van-Eyck: lo che prova, a mio avviso, due cose, che, cioè, Tommaso da Modena apprese nelle Fiandre quella maniera, e che il dipingere a olio era colà conosciuto prima del valentissimo pittore di Bruggia.

(2) THEOPHILI PRESBYTERI ET MONACHI. *Libri III seu diversarum artium schedula, opera et studio Caroli de l'Escolopier*; Lutetiae Parisiorum, 1843, in 4.° (l'editore v'aggiunse un'eccellente traduzione francese).

» a fuoco lento, fino a che la gomma diventi liquida. Mescola» te con cura, per mezzo d' un matterello, filtrato con un lino; » e col liquido che n' esce, mescolate i colori e stendeteli. » — In altro luogo egli insegna poi, che devonsi dare ad un oggetto non meno di tre mani di colori macinati a olio o a colla, se vuolsi che riesca ben liscio.

Da questi precetti due cose appariscono chiarissime: che, cioè, nel secolo di Teofilo preferivasi il dipingere a vernice anzichè a olio: e che invece di condurre le opere tutte a corpo, si usavano le velature per l'ultima mano.

Il Cennini va ancora più innanzi, e ci apprende a dipingere in muro con colori macinati a olio di lin seme, avvertendoci di ricampeggiare il dipinto quando è asciutto con colori piuttosto liquidi, vale a dire con quel metodo che noi diciamo ora a velatura. — Ma di questo in altra occasione, quando mi farò a parlare della pittura ad olio, e proverò, spero coll'evidenza della luce, come i pittori del quattrocento, ed i loro insigni seguaci, i Leonardi, i Raffaelli, i Tiziani, preparassero i loro dipinti o a chiaroscuro od a mezzo colore, però di solida pasta, esagerando il lume de' chiari, e la forza degli scuri; poi ogni cosa velassero, non a tinte molto oleose come pretendono alcuni, ma invece dense abbastanza per modificare essenzialmente le tinte sottoposte, lasciando però queste trasparire nelle masse ombrate e nelle luminose. Di tal maniera riuscirono vigorosi, intonati, trasparentissimi, ed evitarono di urtare in quel fosco, in quell' annebbiato, in quel ricresciuto, in cui cadono molte, anche fra le più pregiate, pitture d' oggidì.

Chiuderò queste mie osservazioni toccando dei sistemi del dipingere in fresco ch'ebbero i trecentisti e i quattrocentisti. Ed anche in questa tecnica mi prenderò a guida Teofilo e il Cennini, perchè i più antichi ed i più precisi fra i trattatisti.

Il metodo del frescare avea nei Giotteschi dello strano, almeno per quanto spetta alle operazioni preliminari. Lasciato

seccare l' arricciato, cioè il primo grossolano intonaco di calce o rena, il pittore ci abbozzava sopra i contorni di *rossaccio*, accennando anche alcuna volta le ombre, e ritraendo nel modo consueto quest'abbozzo da un cartone in piccolo, per mezzo della graticola. Poi ci stendeva l' ultimo e leggero intonaco, sopra cui si aveva a dipingere o tutto, o partitamente, a seconda che l'opera aveva ad essere a buon fresco o a tempera. Sopra questo di nuovo si disegnava, per guisa che il disegno precedente fatto sull' arricciato venisse, per necessità, coperto. Forse si calcava prima di dar l' intonaco, e poi si rifaceva per mezzo della graticola sovrapposta sui punti estremi e sporgenti in fuori, lateralmente della graticola coperta dal primo intonaco. A parer mio, quel primo abbozzo doveva esser fatto soltanto per poter giudicare l' effetto della composizione innanzi di proceder oltre. Un fresco molto guasto del Campo Santo di Pisa mostra quel primo abbozzo, il quale è anche ombreggiato. Il Vasari, parlando di un lavoro non finito di Lippo Memmi in Assisi, dice che il contorno v' era disegnato di rossaccio col pennello in sul primo intonaco, *il quale modo di fare* (aggiunge egli) *tenea vece di cartone, che i nostri maestri vecchi facevano per lavorare in fresco per maggior brevità.*

Intorno al modo di usare il pennello sugl' intonachi, sentiamo il Cennini, il quale ci porge particolari i quali possono esserci di grande utilità, giacchè afferma che così operasse Giotto. E gli possiamo prestar fede, che il Cennini si stette dodici anni con Angelo Gaddi figlio a quel Taddeo che fu a Giotto discepolo. Puossi quindi a ragione pensare che egli, tradizionalmente, conoscesse l' arte del maestro. — Insegna da prima come s' abbia a smaltare, avvertendo di por giù quel tanto di smalto che si possa colorire ; e raccomanda di non s' indugiare, perchè il lavorare in fresco è *la più forte e maggior tempera*, e il *più dilettevole lavorare*. — Prima abbi un *vasellino* (dic' egli), *mettivi dentro piccola cosa che basti, di un po-*

co di bianco *San Giovanni* (cioè calce sfiorata bianca, purgata con acqua da ogni grassezza), e un po' di *cinabro chiaro*, *quasi tanto dell'uno quanto dell'altro. Con acqua chiara stempera ben liquidetto. — Con pennello di settole morbido e ben premuto con le dita, va sopra il viso della figura già ombrata a verde terra, e con questa rossetta tocca i labbri e le melazze delle gote. — Poi abbi tre vasellini, i quali dividi in tre parti d'incarnazione. La più scura sia della metà più chiara della rossetta, e l'altre due, di grado in grado più chiare l'una dell'altra. Or piglia il vasellino della più chiara, e con pennello di setole ben morbido, mozzetto, va ritrovando tutti i rilievi del detto viso; poi piglia il vasellino della incarnazione mezzana, e va ricercando tutti i mezzi del detto viso e mani, e piè, e busto quando fai uno ignudo. Tolli poi il vasellino della terza incarnazione, e va nelle estremità dell'ombre, lasciando sempre che il verde terra non perda colà suo credito: e per questo modo va più oltre sfumando l'una incarnazione coll'altra, tanto che rimanga bene campeggiato. Se brami che la tua opera getti poi ben fresca, fa che col tuo pennello non esca di suo luogo ad ogni condizione di incarnazione. — Ma veggendo tu lavorare e praticar la mano, ti faresti più istruito che per scrittura. Quando hai date le tue incarnazioni, fanne un altra molto più chiara quasi bianca, e va con essa su per le ciglia, su per lo rilievo del naso, su per la sommità del mento ecc. Poi togli un pennello di vaio asciutto, e con bianco puro fa i bianchi degli occhi e in sulla punta del naso e un pochettino della proda della bocca, e tocca cotali rilievi gentili. Poi abbi un poco di negro in altro vasellino, e con detto pennello profila il contorno degli occhi, e fa le nari del naso e buchi dentro dell' orecchie. Poi tolli in un vasellino un poco di sinopia scura, profila gli occhi di sotto il naso d'intorno le ciglia, la bocca; e ombra un poco sopra il labbro di sopra, che vuole pendere un poco più scuretto che il labbro di sotto. Innanzi*

che tu profili i detti dintorni, tolli il detto pennello, col verdaccio e va ritoccando le capellature; poi col detto pennello con bianco va ritrovando le dette capellature. Poi piglia un' acquerella di ocria chiara, va ricoprendo le dette capellature con pennello mozzo di setole. Va poi col detto pennello ritrovando l' estremità con ocria scura. Poi col profilare della sinopia va ricercando i contorni per tutto. Da questo passo importantissimo si vede chiaro, che i trecentisti al pari dei frescanti del cinquecento, specialmente veneziani, faceano grande assegnamento sulla terra verde, siccome mezzo atto a mantener morbidi i colori sovrapposti, e ad impedire che la calce fresca ne attirasse tutta la grassezza, lo che avrebbe tolto di poter largamente campeggiar il colore. La terra verde è un' argilla naturale impregnata di ossido di rame, la quale ha la facoltà d' impedire che la calce assorba l' umidità dell' aria, e lasci svaporare il gas acido carbonico, il quale, svaporato che sia, fa la calce asciutta ed arida. Ne vien dunque che, stesa una mano di terra verde sulla calce fresca, tutti i colori che su questa mano si applicano, mantengansi ben più a lungo molli, che non quelli campeggiati sulla calce nuda.

Oltre i precetti testualmente riferiti sopra, il Cennini ne aggiunge molt' altri, che qui sarebbe troppo lungo di riportare, e forse inutile, perchè tutti s' aggirano sullo stesso principio, di colorire un oggetto con tre tinte, e di contornarlo con una tinta neutra calda. Con tutto che egli sembrasse inteso a persuadere che una pittura sul muro si può condur bene anche a solo fresco, avverte però al Capo 77, *che ogni cosa che si lavora in fresco vuol essere tratta a fine e ritoccata in secco con tempera.*

Che anche Giotto così facesse, lo mostrano apertamente i dipinti di Padova. Tre osservazioni, che su questi può fare ognuno, danno di ciò sicurezza: — 1.° In essi non si vedono mai quelle commettiture d' intonaco, che è pur forza rinvenire

in tutti gli affreschi, e principalmente in quelli i quali, per la molta finitezza con cui vennero lavorati, domandarono lungo tempo ad essere compiuti; 2.º Se si lavano le pitture a buon fresco con acido idroclorico diluto con acqua, non soffrono quasi detrimento alcuno. Per lo contrario, se si bagnano quelli di Padova col detto acido, si scolorano anche colla più leggera bagnatura: 3.º In molti luoghi ove le pitture dell'Annunciata sono guaste o dal tempo o per stillicidio di acqua, vedesi scrostato il sovrapposto colore a guisa della tempera, e lascia comparire la tinta che fu data prima. Il colore a buon fresco, invece, o perisce insieme all' intonaco, o vien combusto od assorbito dalla calce. Da tutto ciò dunque parmi si possa a buona ragione argomentare, essere questi freschi in gran parte terminati a tempera. Ma v' è poi giusto argomento a pensare, che anche nell'età in cui la pittura italiana salì all' apice di sua grandezza, a' tempi, cioè, del Perugino, del Pinturicchio e di Raffaello, ogni fresco venisse terminato a secco. Nei ristauri che il cavalier Agricola fece, non sono molti anni, nelle camere vaticane, si raccertò che molte cose dell' Urbinate erano state finite a secco. E a secco son pur ritocchi i freschi famosi della Libreria di Siena del Pinturicchio; nè già per poca abilità del pittore, ma pel patto espresso del contratto ch' egli faceva coi Piccolomini, giacchè in quella scritta è detto: — *Item, sia tenuto dicte figure lavorate in fresco ritoccarle in secco, et rifinirle di buoni colori, nudi, veste, appannamenti, arbori, paesi, città, arie, et fimbrie et fregiature* (1). — Sbaglierebbe però chi credesse che queste sovrapposizioni di colori a tempera fossero condotte coi metodi ordinarii di questa maniera. Le ultime esperienze fatte a Monaco sui lavori a fresco ci provano che, fi-

(1) Veggasi a questo proposito il bel Commentario che sta unito alla vita del Pinturicchio scritta dal Vasari ed edita nel vol. V dell'edizione del Le Monnier. In questo Commentario, lavoro egregio de' valentissimi illustratori di quelle Vite, Carlo e Gaetano Milanesi e Carlo Pini, è per disteso il documento da cui trassi queste parole.

nito a buon fresco un dipinto, si può rialzarne e rinforzarne il colore velandolo, ove più preme, con tinte mescolate al tuorlo di uovo sbattuto insieme col mele e zucchero candito. — Allorchè questa velatura è bene asciutta, si stende sul dipinto una mistura fatta con un quarto di fior di farina cotto nell' acqua, un quarto di mele sciolto, due lotti di gomma arabica, ed una dramma di allume. Tale mistura stesa che sia uniformemente per tutto il dipinto, gli dà una lucentezza bella e durevole, di cui i nostri odierni freschi mancano quasi sempre (1). Teofilo Monaco, nel cap. xv del libro primo, ci descrive una maniera di fresco ch'or dicesi secco, e che, a quanto pare, fu seguita da molti fra i più valenti quattrocentisti. *Quando si disegna* (dic' egli) *immagini o rappresentazioni d'altra sorte sopra un muro secco, bisogna da prima aspergerlo d'acqua fino che esso sia completamente umido. È in tale stato d'umidità che devono esser dati tutti gli strati di colore cui è mestieri coprirlo. Bisogna badare che ogni colore sia mescolato a calce, e secchi col muro stesso, a fine che v' aderisca. Nel campo sotto l'azzurro ed il verde, si porrà la così detta venedi, mescolanza di nero e di calce. Sopra tal colore, quando è secco, ponete un leggiero strato d'azzurro sciolto in un tuorlo d'uovo, mescolato a grande quantità d'acqua. Poi su questo strato disponetene un secondo più denso, per renderlo più brillante. Mescolatevi anche del verde con del succus* (tinta simile all' indaco) *e del nero.*

Rispetto ai colori da usarsi nella or ricordata maniera detta da Teofilo, come nell' altra esposta dal Cennini questo uomo dice che ogni colore con cui si lavora a fresco è buono per lavorare in secco, ma che in fresco vi sono alcuni colori che non si possono assolutamente adoperare, come l' *Or-*

(1) È da consultarsi intorno a ciò il seguente libro: I. C. G. Hampel. *Restauration alter und schadaft gewordener Gemälde in ihrem ganzen ...ge; nebst einer Anleitung zur Frescomalerei*; Weimar, 1846, in 12.°

pimento (arsenico fosforato giallo), *Cinabro* (solfuro rosso di Mercurio), *Azzurro d' Alemagna* (blù minerale composto di vetriolo di Marte, calce metallica e molto allume), *Minio* (ossido rosso di piombo precipitato per calcinazione), *Biacca* (acetato di piombo), *verderame* (ossido di rame), e *Lacca*. — Quelli poi coi quali si può lavorare più facilmente in fresco sono, al dir del Cennini, il *Giallolino* (solfuro di antimonio misto a biacca, allume calcinato a tartarite di potassa), *Bianco San Giovanni* (di cui ho già detto), *Nero*, *Ocria*, *Cinabro Sinopia*, (color rossastro fatto col bolo armeno), *Terra verde ed Ametisto* (tritossido di ferro misto ad ossido d' oro e di stagno, vulgo, *porpora di cassio*). — S' intende già che ogni colore vuol esser adoperato col *Bianco San Giovanni*, il quale usandosi da' que' buoni antichi tanto puro e purgato, deesi ragionevalmente credere che molto influisse alla buona riuscita e al prezioso smaltato di que' finissimi loro freschi.

Cert' e che gran parte di quella loro perizia tecnica nel fresco l' abbiamo perduta ; imperocchè i freschi che ora vediamo condursi, anche dai meglio pratichi in questa maniera, non hanno più quel succoso e quello smaltato, che gli antichi ci mostrano : ed appariscono aridi così che paiono quasi assorbiti dalla calce. Forse non n' è ultima colpa la magrezza soverchia con cui s' usa adesso dai più il colore sulla calce, magrezza che sforza a finire i pezzi con quell' odiosissimo tratteggiare del pennello. Forse vi contribuisce anche il non mescolare alle tinte nessun ammoliente, nè mele, nè lattificio di fico, nè latte, nè tuorlo d' uovo, mezzi ottimi a tardare lo essicamento e a poter meglio fondere una tinta coll' altra. Forse n' è causa l' ostinarsi a credere che si possa dipingere in fresco senza stendere od una mano terra verde prima di sovrapporre i colori, o mescolare birra alla calce, innanzi di stenderla (1). Ma più che tutto, senza dubbio, vi contribuisce

(1) Ho gran dubbio che la ruvidezza e l' aridume de' nostri freschi —

Digitized by Google

la nessuna cura dei più a ritentare di unire gli spezzati anelli della tradizione, rifacendosi all'umile studio sui lavori di *que'* buoni trecentisti.

Ma come a tali studi ora dedicarsi con fidanza di buon esito? Non vi ha che una via: tentarli uniti, concordi, modesti: tentarli con intenzione amorosa di fare il meglio; tentarli da buoni fratelli, maestri ed allievi congiunti: perciocchè in simil materia non è vergogna il dire, esser noi tutti scolari, e anche qualche cosa meno. — Così, anche noi in *questo* ramo emuleremmo quell'ottimo sistema di fratellevole unione, che facea sì efficacemente progressive le tecniche delle scuole arcaiche. — Così perveremmo anche noi a secondare, in parte, un voto che con forti, giuste e coraggiose parole l'eccelso Ministro della Pubblica Istruzione, appalesava, or sono cinque anni, al trono di S. M. l'Imperatore, nel proporgli la riforma della decrepita Accademia di Vienna (1), che cioè d'ora in poi gl'insegnamenti artistici s'accostassero ai metodi delle scuole dell'età mezzane, in cui un maestro si faceva pratico insegnatore degli allievi suoi, i quali presto diventavano mani espertissime ad eseguire i concetti della mente di lui.

erni, provenga principalmente dall' uso di appianare colla *liscia* gli intonachi su cui devesi dipingere a fresco. Quel lisciare con tale istrumento la *ce,* attira alla superficie la rena, la quale poi contribuisce a far assorbire colore dall' intonaco, a renderlo asciutto presto, e perciò ad impedire che manga grasso e smaltato. — Osservai che gli intonachi su cui sono condotti eschi del Pordenone, del Correggio, di Tiziano non sono appianati colla ia, ma stesi semplicemente colla cazzuola, il che li fa un po' ineguali e *tirati a pertica,* come dicono i nostri muratori; ma, in compenso, sono gli di què granelli di rena all'esterno, inevitabile effetto della liscia. — stesso provai a dipingere a fresco su intonaco disteso colla sola cazzuola, lavoro mi riuscì grasso e polposo. Ogni volta invece che feci qualche gio sulla calce spianata colla liscia, il colore veniva assorbito subito, e riusciva a togliere l'odiosa magrezza di cui feci cenno testè.

(1) Veggasi la *Wiener Zeitung* del 20 settembre 1850, e il n.° 47 del *tsches Kunstblatt* dello stesso anno, ov' è stampato per intero il bel Rapo di S. E. il conte Leone Thun, e la corrispondente approvazione sovrana.

LEZIONE II.

Dei metodi del dipingere in olio.

Ho già dimostrato nella precedente lezione essere stata la pittura ad olio conosciuta innanzi al comparire di Giovanni Van-Eych o, come lo diciamo noi, Giovanni di Bruggia, il quale, per molto tempo fu dagli scrittori proclamato l'inventore della medesima. In onta a ciò, tale maniera fu poco usata, senza dubbio perchè di non prospero riuscimento, in causa degli olii che col tempo anneravano. Perciò i pittori si valevano comunemente della tempera componendola, perchè fosse solida, col tuorlo d'uovo e col lattifico, come esposi nella citata lezione. Finito che avevano con detta tempera il dipinto, lo verniciavano con sostanze resinose. Anche tale modo per altro presentava inconvenienti non pochi, e primo di tutti quell' impacciato che doveano portare al pennello le tempere, le quali, fatte dalla colla e dal tuorlo viscose troppo, obbligavano a condurre il colore stentatamente, sicchè era forza finire l'opera a tratti. Poi avveniva, che dovendosi rinettare il quadro, non bastassero cautele per preservarne intieramente il colore, mal rassodato dalle troppo solubili tempere.

« Stando le cose in questi termini, avvenne (dice il Vasa» ri nella vita di Antonello da Messina) che lavorando in Fian-

» dra Giovanni da Bruggia, pittore in quelle parti molto stima-
» to per la buona pratica che si avea nel mestiere acquistata,
» si mise a provare diverse sorta di colori, come quegli che si
» dilettava dell' alchimia, e di far molti olii per vernici. Ora,
» avendo egli, una volta fra l' altre, durato grandissima fati-
» ca in dipingere una tavola, poichè l' ebbe con molta diligen-
» za condotta a fine, le diede la vernice e la mise a seccarsi al
» sole, come si costuma. Ma, o perchè il caldo fosse violento,
» o fosse mal commesso il legname o male stagionato, la det-
» ta tavola si aperse nelle commettiture di mala sorte. Laonde
» veduto Giovanni il nocumento che le avea fatto il caldo del
» sole, deliberò di far sì che mai più il sole gli farebbe
» gran danno nelle sue opere. E così recatosi non meno a no-
» la vernice che il lavorare in tempera, cominciò a pensare
» trovar modo di fare una sorte di vernice che seccasse all' om-
» bra, senza mettere al sole le sue pitture. Onde, poichè ebbe
» molte cose sperimentate, e pure e mescolate insieme, alla
» ne trovò che l' olio di seme di lino e quello delle noci,
» tanti che ne avea provati, erano più siccativi di tutti gli al-
» Questi dunque bolliti con altre sue misture, gli fecero la
» nice che egli, anzi tutti i pittori del mondo, avevano lunga-
» mente desiderato. Dopo fatta esperienza di molte altre
» vide che il mescolare i colori con queste sorti di olii,
» loro una tempera molto forte, e che, secca, non solo non
» meva l' acqua altrimenti, ma accendeva il colore tanto
» che gli dava lustro da per sè senza vernice, e quello che
» gli parve mirabile, fu che si univa meglio che la tempera
» finitamente. »

Gli storici dell' arte che si fecero ad esaminar questo
so del Vasari, credettero bonariamente, che qui si tratta
del comune dipingere in olio, e perciò proclamarono il
Eych come il primo ad usare tale sistema. Ma essi, così di-
do, mostravano di ignorare, non solo la storia, dalla qua-

Digitized by Google

fermavasi, essersi colorato ad olio molti secoli prima del Van-Eych, ma anche il metodo universalmente usato; imperocchè in questo non ci sono nè le *misture* che compongono una vernice, nè un'accensione di *colore tanto forte che fa lustro da sè, senza vernicíamento posteriore.* — Tali condizioni non potevano accadere, senonchè unendo agli olii di noce e di lino sostanze resinose, le quali, di conseguenza, doveano dare ai dipinti una lucentezza particolare diversa dall'ordinaria, procurata cogli olii soli, e la vernice distesa dopo seccata l'opera. I quadri del Van-Eych infatti, manifestano chiaro come fossero dipinti con metodi assolutamente differenti da quelli che usansi adesso da noi, e rivelano esservi nei colori, ingredienti d'altra natura che non gli olii comuni; imperocchè presentano uno smaltato ed una esecuzione così fina, che non si giunse ad eguagliare se non molto tempo dopo il fiammingo pittore. Ho di già accennato altra volta, come il famoso quadro del museo di Bruges, figurante la Vergine in trono con varii Santi a lato, desti grande maraviglia, non solo per la insuperabile finitezza colla quale è reso ogni più minimo effetto del vero, ma per la vigoria e la trasparenza delle tinte, che in nessun luogo manifestano anneramento od opacità, e che tanto son lucide, da non aver avuto bisogno mai di que' tali rinfrescamenti e ristoramenti coi quali, parecchi ammodernano i famosi dipinti antichi.

È doloroso il ripensare, come i più fra i pittori d'Italia, i nepoti di coloro che sì mirabili e sì fresche tinte stesero sulle tavole, non badando mai nè al passo del Vasari, nè alla trasparenza del veneto colorire, fondato sulle tecniche insigni dell'illustre fiammingo, dipingono ancora con metodi perniciosissimi alla durata ed alla freschezza dei dipinti, cioè pigliano i colori come vengono dalla bottega, belli e macinati e, compostene le mestiche, le stendono grevi grevi sulla tela, poi ricampeggiano con densa pasta; ed asciutta l'opera e ben ver-

niciata di più mani di mastice, la manda dove già al suo destino, senza curarsi se davvero s'accosti al delizioso tingere degli antichi, o si rimanga almeno quale uscì dallo studio. E la poverella, collocata là nel suo posto d'onore, comincia un po' alla volta a manifestare prosciugamenti per tutta la superficie, poi ingiallimenti nelle carni e nei toni chiari, sicchè in poco giro di anni le figure pajono tratte dalle fosse de' cimiteri. Poi comincia la or rapida, ora lenta tabe degli annerimenti, così che in pochi anni quella disgraziata pittura pare uscita da un' officina di carbonajo, e cresce la collezione dei quadri neri, di cui pur troppo tanto ridono gli odierni pittori olandesi, adesso come un tempo, valentissimi nella lucida freschezza del colorito. — Nè per questo è da dire che il colore non si studii da' nostri artisti: al contrario, sudano anni ed anni a copiar Tiziano, Bonifacio, Paris Bordone, Paolo; ma ne sanno poi imitar bene quella mirabile intonazione e soprattutto quella stupenda trasparenza? Non mi pare a dir vero; e ciò perchè (fatta anche astrazione dai metodi di usare il colore) vogliono ministro delle faticose diligenze loro, quel benedetto olio, il quale se imbruna ed ingiallisce ogni superficie su cui rimane a lungo disteso, forza è che imbruni od ingiallisca anche il colore a cui va congiunto, se questa facoltà perniciosa non sia neutralizzata da altre sostanze.

Se i fatti pur troppo diuturni e numerosissimi, non bastassero a comprovar tanti guai, permettetemi ch'io rafforzi gli argomenti contro l'olio incorporato ai colori, esponendovi succintamente la condizione chimica di questo metodo di pittura. Gli olii siccativi, che sono i soli adoperabili in pittura, si compongono di *idrogeno carbonato*, di *ossido di carbonio* e di *acido carbonico*; ed hanno poi tendenza naturale a combinarsi coll'ossigeno dell'atmosfera e ad assorbire la luce; ciò che fa loro subire una combustione lenta, e quasi impercettibile, che non differisce essenzialmente dall'effetto ordinario del fuoco,

no pel tempo che questa combustione esige a compiersi. I risultamenti di tale effetto chimico son varii e variamente graduati. Il primo consiste in una più o men tarda solidificazione, per cui essi olii perdono la loro viscosità e grassezza. Dappoi lasciano uscire alla superficie una resina più o meno scura. Questa perde in seguito il suo *idrogeno*, formando una combinazione nuova, e poi perde il suo *ossigeno* che si riunisce al *carbonio*. Ed è precisamente questo carbonio che lentamente combusto, annera i più lucidi dipinti quando sieno a solio. Spingendo più lungi questa analisi, si osserva il secondo grado di combustione, prodotto dal *carbonio* medesimo in intimo contatto con l'aria e con la luce. Esso attira l'*ossigeno* dall'atmosfera, e forma quindi l'*acido carbonico*, il quale evaporandosi all'esterno, infosca compiutamente i colori. Chè il nostro popolo è più chimico di quello non si pensi e chimico di certo dei pittori), quando nel guardare a certi quadri recenti, divenuti foschi per queste due successive combustioni, dice che gli pajono dipinti col carbone.

Possibile che in tanti e sì lunghi anni di dolorose esperienze, così pochi dei nostri artisti sieno giunti ad accorgersi perdevano il frutto d'un'abilità, d'altra parte pregevole, valendosi dei soli olii! Possibile che udendo i lamenti del pubblico, stanco d'un colore lontano troppo dalla bellezza degli antichi veneti e fiamminghi, non dessero quei un pensiero a tentare altri metodi, tanto nel preparare le mestiche, quanto nello stenderle sulla tela! Eppure, poche eccezioni, nessuno cerca d'ammigliorare. C'era bisogno che nel 1830 un valente chimico francese ed anche artista, il Merimée, venisse ad aprirci gli occhi col suo bel lavoro *Pittura ad olio*. C'era bisogno che nel 1848 un tedesco, il ...enbach, direttore del museo di Monaco, aggiungesse sperienze del Merimée le proprie, e provasse con e... che senza essere incorporato a sostanze resinose, il

colore non rimane a lungo lucido sulla tela: c'era finalmente il bisogno che un inglese, il sig. Eastlake, presidente della r. Accademia di Londra, ci desse provato con documenti irrefragabili del XV secolo, come i pittori d'allora preparavano i loro colori. — Ma tutto questo pazienza, che pur troppo è destino della povera Italia, d'essere ora avanzata dagli stranieri in quanto spetta a' studii tecnici. Avessimo almeno profittato di quelle esperienze e di que' consigli, avessimo, se non altro, provato: ma neppure questo; chè da pochi in fuori, meritevolissimi per tale cura di somma lode, nessuno veggo in Italia tentare la pittura ad olio con altri metodi di quelli falliti per sì lunga stagione. I più dipingono, come dicevo, di corpo e ricampeggiano di corpo, valendosi di colori macinati a solo olio, senza neppur sapere che ci fossero sulla terra tre galantuomini i quali avessero esaminata la quistione per lungo e per largo, e fossero venuti a dimostrarci limpidamente, come servendoci del metodo comune nulla potesse farsi di veramente buono, o almeno di durezze in fatto di colore. Grave e doloroso danno per la nostra pittura, la quale d' altronde negli altri rami della composizione e del disegno, va così ammigliorandosi, ogni di più, che s'ella facesse meno imperfetto il colorire, meriterebbe maggior lode, e più universale considerazione!

Il Merimée fu forse quegli che trattò l' argomento più distesamente degli altri, imperocchè egli, esposte in prima accurate indagini sui diversi processi adoperati nella pittura ad olio da Uberto e Giovanni Van-Eyck fino ai nostri giorni, venne a discorrere per minuto delle differenti sostanze che entrano nella composizione delle vernici, e quindi dei bitumi, delle resine, degli olii fissi ed essenziali. Toccò della varia preparazione d'esse vernici, e del modo di usarle congiunte al colore, e finalmente diè un esatto ragguaglio di ciascheduu colore, mostrandone le più intime qualità.

Non è di certo lavoro da potersi svolgere in una Lezio-

ne, il far conoscere tutto quanto lumeggiò il francese artista nel suo bel libro, e quindi mi stringerò ad esaminare ciò che v'ha in esso di più rilevante, inframmettendo a questo esame alcune mie osservazioni che forse varranno a darvi più chiara idea del metodo da lui consigliato.

Merimée, portati lunghi e profondi esami sulle pitture ad olio delle vecchie scuole fiamminghe ed italiane, si accorse che nei quadri di Van-Eych e dei pittori che seguitarono il suo metodo, i colori non erano stati macinati semplicemente con un olio più o meno diseccante, ma vi andavano mescolate certe vernici alle quali si deve attribuire la maravigliosa conservazione delle antiche pitture in cui la lucentezza sorpassa di molto quella delle moderne. Infatti l'Armenini fra gli altri, che vivea nel XVI secolo, non lascia alcun dubbio sull' uso che facevasi a' suoi tempi delle vernici. Egli nel suo libro (*I veri Precetti della pittura*), consiglia assolutamente di giovarsene nei colori di primo abbozzo, come in quelli che servono a velare. — L' uso delle vernici è egualmente indicato da Gherardo Lairesse fiammingo, artista del secento, nel suo *Grand Livre des Peintres*. Nel capitolo ov' egli spiega come si debba ricampeggiare un quadro abbozzato, dice chiaramente, che la parte sulla quale si vuol ridipingere, dev' essere ricoperta da uno strato leggero composto di una mescolanza di vernice, di mastice e di olio viscoso imbiancato all' azione del sole. E notate che il Lairesse viveva ai tempi dei Teniers, dei Terburg, dei Dovv, fiamminghi insigni nel colorito, di cui, per pratica e per tradizione, conosceva i metodi tutti.

Parve al Merimée che in due modi si potesse raccertarsi del processo usato nel dipingere degli antichi pittori, esaminando, cioè, con molta attenzione i loro dipinti, ed interrogando quelli che si occupavano di continuo a ristorarli. Con tali indagini giunse a convincersi, che i colori dei quadri appartenenti alla prima epoca della pittura ad olio, sono in generale

di una pasta più dura che non quelli di un' età più recente; ch'essi resistono di più ai dissolventi, e che, raschiati dal fondo, si mostrano lucenti nell'interno come la pittura a vernice. Da ciò concluse che i colori dei predetti dipinti non fossero stemperati soltanto con olii puri al paro dei nostri, ma anche con vernici.

Altre osservazioni importantissime gli corsero sotto l'occhio in questi suoi esami. Vide che quasi tutt' i quadri del cominciare del secolo XVI, fossero o no in tavola, avevano per imprimitura uno strato ben unito di gesso macinato con colla animale, e che vi si applicava in seguito uno strato di olio cotto. Infatti senza questa ultima precauzione, i colori, quantunque molto liquidi, sarebbero stati assorbiti subito dopo applicati, e dovea tornare molto difficile stenderli col pennello.

Stanno nella galleria di Firenze due gran quadri, uno di Leonardo da Vinci, l'altro di Fra Bartolomeo, appena abbozzati. Sono essi disegnati a tratti col pennello, poi lavati ed ombreggiati come un disegno a bistro, con certo color bruno che si vede apertamente essere una sostanza bituminosa.

Il metodo d' abbozzare con una specie d' aquerella monocromata, fu senza dubbio quello del Van-Eych, seguito poi costantemente dai principali artisti della primitiva scuola veneta, romana e fiorentina, e soprattutto dai pittori fiamminghi in cui il processo del loro insigne connazionale dovette conservarsi più lungamente. Questo metodo che conduce da per sè alla trasparenza, giacchè obbliga a finire con velature le quali lascino intravedere il modellato dell' abbozzo, non fu per altro usato a Venezia se non dai Bellini e dai contemporanei che lo avevano appreso da Antonello da Messina. — Tiziano e quelli che lo imitarono, abbozzarono con pennello assai grasso, perchè essi avevano senza dubbio provato che si arriva allo stesso risultamento di trasparenza quando un dipinto sia ter-

minato con velature. Di più, questo processo procurava ad essi il vantaggio di eseguire, dopo abbozzato il quadro, tutti i cangiamenti che avessero stimati più opportuni. Anche il Correggio ed i pittori della sua scuola abbozzarono di gran pasta ma a chiaroscuro, esagerando la forza delle parti chiare come delle scure, appunto perchè le velature sovraposte dessero il tono locale e la trasparenza necessaria collo ammorzare lo splendor de' chiari e schiarire le ombre, lasciando però trasparire alla superficie le une come le altre.

Al pari di Tiziano, Paolo Veronese abbozzava con molto colore e sovente dipingeva su tele impresse a tempera, preparando prima l'opera sua con colori macinati a colla. Questo processo infinitamente spedito, ci vien descritto da Leonardo da Vinci, e dovette essere come una specie di transizione fra la tempera e la pittura ad olio. Esso presentava il vantaggio sommo che il subbiettile, cioè l'imprimitura, ricevesse tutto l'olio, e impedisse quindi che questo, fermatosi sulla superficie, ingiallisse. A tal genere d'imprimitura dobbiamo specialmente attribuire la grande freschezza e quel bell'argentino che ci presentano ancora le tinte sulle tele di Paolo. Anche le pitture dei trecentisti e quattrocentisti sono tutte su preparazioni bianche a colla, e tutte conservarono grande vivacità e trasparenza di colorito. È dunque da ritenersi, come dice Deon nel suo recente lavoro sulla ristorazione e conservazione dei quadri, che le imprimiture a colla col gesso sieno uno de' migliori mezzi per mantenere conservati i dipinti.

Ma torniamo al metodo di Van-Eych, il quale se in qualche luogo conservossi intatto, fu nella stessa scuola di cui egli ebbe la gloria d'essere il fondatore. Ottone Venius lo seguitava infatti due secoli dopo di lui, e lo trasmise a Rubens, il quale se ne valse di continuo senza nulla mutarvi. Almeno i dipinti di ambidue offrono la stessa trasparenza e le stesse tinte, disposte nell'ordine medesimo. La prodigiosa superiorità che

mostrava l'allievo, non è che un frutto dell'ingegno da cui e la sua mano guidata.

Rubens dipinse per lo più su tele preparate a tempera come quelle degli antichi pittori italiani; qualche volta anche, ma più raramente, su tele impresse ad olio di color grigio chiaro: così sono preparati i quadri del Luxemburg ora trasportati al Louvre, così parecchi di quelli della pinacoteca di Monaco. Molti di questi ultimi appaiono semplicemente abbozzati, e lasciano quindi distinguere nettamente i processi di cui si valeva il pittore. Le figure, disegnate prima a lapis piombino, sono tracciate poi di nuovo col pennello, e la composizione è chiaroscurata con una leggera acquerella di color bruno simile a quella usata da Leonardo e F. Bartolomeo, nei due quadri sopra notati. I contorni, formati dal pennello, sono piuttosto liquidi, ma nello stesso tempo molto nutriti di colore. Il loro prolungamento continuo prova ad evidenza, che il pennello potè scorrere senza impacci sulla tela. I solchi formati dal pennello grasso si mostrano conservati, ed i molti tratti di colore trasparentissimo, rimasero al lor posto, malgrado l'estrema liquidezza che doveano presentare.

Senza dubbio è facile far iscorrere il pennello sopra una superficie levigata, coperta d'un leggero strato d'olio, e c'è modo di lavorarci su alla franca, con liberi tocchi; ma appena sono essi formati, sparisce la nettezza loro. Se usansi colori trasparenti un poco liquidi, non si mantengono tali neppure un istante, giacchè l'olio si separa da essi, e in poco tempo quei segni sono più o meno insudiciati. — Rubens dipinse spesso alla prima sopra tele molto liscie. Allora egli metteva poco colore nelle ombre ed anche nelle mezze tinte, e solamente applicava grassi, e, come suol dirsi, di posta, i lumi. Se qualcuno proverà coi colori comuni macinati col solo olio sopra simili fondi, sarà presto trattenuto da una difficoltà insormontabile; il colore sdrucciolerà sopra quella superficie così liscia, e non

otrà in nessun modo rimanervi aderente. Un secondo tocco
everà il primo, e l' artista vedrassi quindi nella necessità di
ominciare da un leggero abbozzo onde surrogare alla superfi-
ie troppo liscia, una che sia granellosa quanto basta, per fer-
nare il colore.

Se per ispiegare codeste differenze materiali si volesse
esupporre che Rubens usasse pennelli estremamente teneri,
perciò più acconci a fondere i colori senza levarli dal posto,
on si potrà per altro spiegare come nei suoi dipinti l' olio
on si distacchi mai dai colori più liquidi. Bisogna dunque te-
er per fermo che Rubens non dipingesse coi colori preparati
a guisa dei nostri, ma che egli coprisse la superficie della te-
con una sostanza glutinosa, la quale dovea essere bastevol-
nte liquida per non arrestare il movimento del pennello, ba-
volmente viscosa per incorporarsi al colore e farsi aderente,
ello stesso tempo, bastevolmente grassa per impedire la ten-
nza di certi colori a distendersi al di là del sito ove erano
plicati.

Rubens conservò per gran tempo, senza alterarli, i pro-
si di esecuzione che aveva appresi dal suo maestro. Nondi-
nte quando venne in Italia, adottò in parte la maniera del
avaggio, dipingendo di gran corpo e non velando che le
ure, i fondi scuri e le drapperie; ma rimpatriato, non tardò
prendere le maniere trasparenti del precettore.

Giacomo Jordeans, tuttochè allievo di Rubens, non comin-
studiar la pittura sotto di lui, ed egli non abbozzava
o al paro del sommo fiammingo, con acquerelle, ma la pa-
el suo colore è troppo brillante, troppo trasparente, per-
i possa neppur dubitare ch' essa non contenga vernice.
Van-Dyck che sul principio avea seguite le maniere di
ns, che anche avea adottato quelle sue tinte esageratissi-
i cinabro, senza saperne pareggiare la lucentezza e la tra-
nza, quando venne in Italia e vide i Veneziani, cangiò i

metodi del suo colorito. Egli allora dipinse di molto corpo come Tiziano, ma fu più di lui riserbato nell' uso delle vernici, però i suoi quadri, anche di veneziana maniera, presentano le un lucido nelle tinte da attestare quanto di frequente adoperasse le vernici.

Esaminando (prosegue Merimée) i quadri appartenenti alla prima epoca della pittura ad olio, sarà facile convincersi che alcuni Italiani usarono vernici oleose più dure di quelle di cui valeansi i fiamminghi, perchè esse resistono di più all'azione de' reagenti. — Noi troviamo in fatti in Teofilo e nell' Armenini sicuri documenti sulla maniera di ben preparare le vernici. Il primo sopra tutto ha descritto con molti particolari la preparazione d' una vernice dura, che si dovette adoperare sicuramente nei primi tempi, perchè essa era conosciuta molti secoli prima dell' epoca in cui fu abbandonata la tempera. E anche se non avessimo questi indizii, l' essenziale sta nel sapere che nei colori si mescolavano le vernici. Quelle che si usano oggigiorno e che si applicano sui quadri o sopra ogni genere di pittura, non sono preparate in modo che si possa mescolarle senza inconveniente ai colori. Siccome esse devono la loro fluidità all' olio essenziale di terebentina che svapora prontamente, così i colori diventerebbero in breve tempo talmente viscosi, che più non cederebbero al movimento del pennello. Le vernici opportune ad essere incorporate ai colori non devono seccarsi più prontamente dell' olio col quale son mescolate, e ben lungi dall' aggiungere difficoltà alla esecuzione, è indispensabile invece che esse la rendano più facile.

Così fatte condizioni si trovano adempite in parte (al dire del Merimée) in una preparazione emplastica antica in Italia. Essa rassomiglia a mele ovvero a grasso alquanto condensato, e porta il nome di *olio cotto*. In fatti è olio di noce cotto a fuoco lento, e che tiene in dissoluzione quella maggior porzione di litargirio colla quale può combinarsi.

Per servirsi di questa preparazione si comincia dallo iscioglierla in un poco di vernice ordinaria. Risulta da questa mescolanza una specie di pomata, che riunisce la più parte delle qualità desiderabili in una vernice conveniente ad essere agglomerata ai colori. Questa si stende sulla tela come l'olio e, non ostante si può tenerla sulla tavolozza insieme ai colori. Sta come essi senza colare; qualità veramente preziosa per la trasparenza, giacchè per quanto si rendano liquidi i colori a mezzo di così fatta vernice, si può adoperarli senza che questa se ne separi, e senza ch'essi escano dal sito su cui il pennello li applicò.

L'asfalto, p. e., fuso nell'olio disseccante o nell'essenza di trebentina, si fa di guisa colante, che sarebbe non soltanto impossibile il tenerlo sulla tavolozza, ma anche lo stenderne uno strato alquanto denso sopra una parte del quadro, senza ch'esso non stillasse in goccie sopra la tela. Mescolandolo con la predetta vernice, si arresta tosto la sua tendenza a colare, ed esso diventa maneggevole come tutti gli altri colori. A mezzo dell'olio condensato col metodo descritto, ch'è una vera vernice, l'imitazione degli abbozzi di Rubens, che sarebbe impossibile ottenere, seguitando i nostri processi ordinarii, non presenta difficoltà materiali. Tuttavolta, come il liquido di questo olio condensato è dovuto alla vernice colla quale bisogna scioglierlo, l'olio volatile di essa vernice non tarda punto a svaporare: allora il colore diventa viscoso e cede difficilmente al movimento del pennello. Questa vernice non può quindi convenire che a quelli i quali eseguiscono con estrema prontezza alla prima, ovvero velano nel modo che dirò nella ventura Lezione.

Secondo il tante volte citato autore, un'altra preparazione che sembra fosse adoperata nella scuola fiamminga, toglie il grave inconveniente di rendere i colori estremamente viscosi in poco tempo. Essa è composta di mastice e di bella cera, insieme ad olio disseccante bianco. — Di tal mistura si servono specialmente alcuni pittori francesi moderni.

Non v'è artista di qualche pratica il quale non sappia, come la vernice mescolata ai colori, ne aumenti in modo sensibilissimo il brio e la vivacità, ma parecchi pittori temono però che tali pregi si acquistino a spese della solidità e della durata dei dipinti; imperocchè essi riguardano come effetto inevitabile di tale processo, le screpolature che si veggono spesso su alcuni quadri, e che ne cagionano in più o meno tempo la ruina. — A confutazione di tale pregiudizio deesi osservare, che le screpolature non sono sempre il risultamento dell'uso delle vernici, e che provengono da altre cause le quali si possono togliere. Non è raro di veder quadri screpolati in ogni parte, senza che per questo fosse mescolata vernice nei colori. Tale accidente succede costantemente quando si stendono parecchie mani di vernice sopra un dipinto, secco soltanto alla superficie, ovvero anche quando la vernice sia di cattiva qualità.

Agli esempii frequentissimi di quadri screpolati per causa di vernici male preparate o applicate troppo presto, od a strati di soverchio densi, è da opporsi l'immensa quantità di pitture verniciate che si conservano senza alterazione nessuna, come sono quelle delle nostre carrozze e di quei numerosi oggetti in latta verniciata che resistono ai mutamenti continui di temperatura, senza alterarsi mai. Bisogna dunque ammettere che le screpolature de' quadri non sono altrimenti l'inevitabile risultamento dell'uso delle vernici, miste ai colori.

Dal cumulo d'osservazioni qui esposte, la maggior parte estratte dal Merimée, risulterebbe quindi provato

1.° Che Van-Eych e quelli che seguitarono i suoi processi, dipinsero con vernici, le quali facendo risaltare tutto il brio de' colori, rendevano la pittura meno accessibile alle ingiurie atmosferiche.

2.° Che il processo di Van-Eych, trasmesso da principio come un secreto a pochi, non tardò gran fatto ad essere modificato, e ridotto all'uso puro e semplice degli olii disseccanti.

3.° Che la nazione ov' ebbe origine tale processo dovette meno alterarlo di tutte le altre, anche varii secoli dopo. E n'è prova irrefragabile, il vedere come i fiamminghi, anche adesso, sieno da contarsi fra i meglio coloritori dell'età nostra.

4.° Che, sebbene Rubens in alcune parti sembri staccarsene, pure manifesta nelle sue opere certe maniere di dipingere che non potrebbero venir imitate coi nostri processi odierni, mentre usando vernici convenientemente preparate, le difficoltà a ciò fare non sono più insuperabili.

Questi corollarii il Merimée cavò e dall' esame diligente degli antichi dipinti, e dalle proprie esperienze ed induzioni, ma non giunse a rincalzarli con prove irrefragabili tratte da antichi documenti, giacchè questi non gli venne fatto di rinvenire. Ma a tale lacuna, che riempita, avrebbe chiusa la bocca a qualsiasi ostinato incredulo, sopperì egregiamente il sig. Fernback di Monaco, autore di un libro in idioma tedesco sulla tecnica della pittura ad olio, e meglio ancora il sig. Eastlake inglese nel suo diligentissimo scritto *Notizie e Pensieri sulla Storia della pittura ad olio*, scritto che fu tradotto in italiano dal Sig. Bezzi a Livorno. Egli, fra i tanti antichi documenti spettanti alla tecnica che gli fu dato rinvenire, due ne scoprì i quali tornano al caso nostro preziosi. Son due Ricettarii del secolo XV dettati, a quanto pare, da pittori, dai quali è insegnato il modo di macinare i colori con olio e vernice, e di far quest' ultima la più perfetta possibile. — L' uno di tali manoscritti conservasi nella Biblioteca di Strasburgo, l' altro nel Museo britannico. — Nel primo sta la seguente ricetta che qui riferisco tradotta = *Come s' abbia a preparare olio per i colori.* = « Togli olio di seme di lino, o di seme di canapa o di noce vecchio, e mettivi dentro ossa vecchie e calcinate, sicchè » diventino bianche, e pietra pomice in pari quantità ; poi fa » bollire l' olio schiumandolo. Cotto ch' egli è, toglilo dal fuo» co, lascialo raffreddar bene, e mescivi un' oncia di copparo-

» sa (acetato di zinco) bianca per un boccale d' olio, la qua
» si diffonderà, e l' olio diverrà limpido e chiaro. Poi, filtra
» per un pannolino mondo in una catinella, e mettilo per qua-
» tro giorni al sole, così riuscirà diafano come il cristallo fino.
» Quest' olio è molto siccaticcio e fa tutti i colori vagamente
» chiari e lustri, non è universalmente conosciuto, e per esse-
» re eccellente chiamasi *oleum preciosum*. Con esso macinansi
» e temperansi tutti i colori, i quali si hanno a macinare, pri-
» ma mezzo asciutti e duretti, e poi a temperare più liquidi,
» ma non di soverchio. Ecco i colori che si temperano coll'
» l' olio : il cinabro, il minio, la lacca, il verzino, il biadetta
» l' azzurro, l' indago ed anche il nero, l' orpemento gialla
» l' orpemento rosso, l' ocrea, il rosso bruno da visi (terra ro-
» sa), il verderame, il verde di monte, e la biacca ; questi, e
» non altri, sono i colori che s' hanno a temperare coll' olio.
» Bada che si debbono macinare molto bene in esso ; e fi-
» nalmente mescivi poche goccie di vernice e riponi sepa-
» mente in vaso ben netto : con essi potrai dipingere ciò che
» vuoi. A tutti i summentovati colori si può aggiungere un
» po' di osso calcinato, ovvero quanto è grossa una fava di
» copparosa bianca, affinchè secchino presto e bene. »

Fin qui il Mss. — La quantità della vernice non devesi in-
tendersi a stretto rigore, perchè doveva essere diversa a secon-
da della quantità e qualità del colore con cui mescevasi. Se
le vernice oleosa riusciva poi tanto fitta, che a certe tinte p-
chissima potevasene agginngere. Le sostanze resinose m-
tovate dal Codice, sono la sandracca, il mastice ed il g-
riat ossia la trementina, le quali unite ad olio, formavano
distinti composti, e si deve supporre che ciascheduna si me-
lasse ai colori, giusta la tinta più o meno forte, e di questi e
la vernice.

In seguito lo stesso Codice insegna a fare la buona ver-
nice : ed eccone anche qui il metodo. — « In primo luogo

« gli una libbra di sandracca o di mastice qual più ti aggrada « e pestala fina in un mortajo. Poi togli tre libbre d'olio di lin« seme, o di seme di canapa o di noce vecchio e fa cuocere in « una pentola ben netta, togliendo la schiuma e badando bene « che non trabocchi. Cotto e schiumato che sia, rimescola a « poco a poco la ragia in polvere nell' olio bollente, che così « si scioglierà. Fatto questo, metti la vernice sopra un fuoco « mite, e rimescola sempre, affinchè non venga ad arsicciarsi, « e quando vedi che la mistura è fitta quanto il mele sciolto, « mettine una goccia sopra un coltello; e raffreddata che sia « alquanto, tastala, e leva il dito adagino; se la vernice fa le « fila, è cotta, se no, mettila a bollire di nuovo, finchè le faccia. Finalmente toglila dal fuoco e lasciala freddare e passala per un pannolino forte, e spremila in un vaso netto ed invetriato, tenendola ben coperta. »

Il Codice del Museo britannico ch'è in lingua fiamminga, anch'esso una mistura per tempera da unirsi ai colori, secondo la seguente ricetta: — « Togli una libbra di linseme e fallo bollire un' ora, poi 4 oncie di ambra polverizzata, che porrai in una pentola di terra, e verseraivi sopra tanto del detto olio di linseme, che basti a coprirla; fa bollire finchè sia l' ambra sciolta, poi passa la soluzione per pannolino; aggiungila al rimanente dell' olio, che farai bollire, finchè provatala sopra una lastra, tu vedi ch' essa è bastantemente tenace. Se così è, aggiungivi una libbra di ragia, e lascia bollire la mistura un altro poco, e levala dal fuoco che sarà fatta. »

Molte altre misture di simil genere vengono suggerite in Codice, ma sempre n'è base o la sandracca, o l'ambra, o copale sciolte a mezzo del fuoco e mescolate cogli olii fissi, cose che molto contribuiscono ad ingiallire i colori, e quando stanno entro ai vasellini, e molto più quando sono stese sulla tavola o tela, scorso che sia qualche tempo. Tali inconve-

nienti sensibilissimi, specialmente se gli olii non sieno ben de-purati, hanno fatto sì che qualche artista, dopo provati gli esposti metodi, li abbandonasse, siccome quelli che valeano bensì a procurare una lucentezza momentanea, ma col tempo spandeano un odioso giallume sui dipinti. — L'esperienza ha poi dimostrato che più assai delle vernici, ingialliscono gli olii, e che perciò giova che nei colori ci sia il meno d'olio possibile. Ad ottenere quest'importantissimo risultamento, inventò un processo di pittura, l'ora defunto mio amico Prof. Michele Ridolfi di Lucca, di sempre cara memoria, e di questo si valse in alcuni suoi lavori condotti nell'abside della chiesa di S. Romano a Lucca.

Io vidi que' suoi pregevoli dipinti otto anni dopo che li avea compiuti, ed erano splendidi di lucentezza, senza che vi apparissero tracce di quel giallume dorato, sì facile a mostrarsi nelle pitture ove entrano resine sciolte negli olii a fuoco ardente. Egli pubblicò in seguito colle stampe questo suo metodo, ed io per farvelo ben conoscere e perchè possiate esperirlo da voi stessi, ve lo espongo qui colle stesse sue parole.

Stabilito in prima dall'egregio artista, come il vero encausto a pennello degli antichi, buono a dipingere così le tavole che le muraglie, constasse di cera, di resina e di dissolventi atti a distemperar l'una e l'altra, si fa poi a dire: — « Di tutte
» le sostanze diafane e fusibili di cui ci ha forniti la provvida
» natura, ninna a mio credere è così adatta per la pittura
» come la resina copale. Essa è dura, trasparente e quella
» più monta, inalterabile, specialmente, se vada esposta alla
» luce. Quantunque tutti siensi riuniti nel considerare la copa-
» le come la migliore fra le sostanze atte a far vernici, nissu-
» no, ch'io sappia, è riuscito fin qui di scioglierla per intero
» senza l'aiuto del fuoco, e senza mescolarvi degli olii; due
» due cose che non poco fanno ingiallir la vernice, renden-

» inservibile per la pittura. Si può dire con sicurezza, che gli
» scrittori i quali hanno trattato fin qui del modo di far ver-
» nici, hanno sempre parlato della fusione della copale a gran
» fuoco, come del solo mezzo di sciogliere quella resina. Anzi
» gli stessi scrittori hanno considerata questa sostanza come
» non fusibile completamente senza l'aiuto degli olii fissi. Ora
» io spero di aver reso un grande servigio alle arti e special-
» mente alla pittura, coll'aver trovato un mezzo di sciogliere
» la copale senza l'aiuto del fuoco, e senza mescolarvi nessun
» olio fisso, per cui la vernice che ne risulta è, come ognun
» può vedere, chiara al pari di quella di mastice, qualità che
» la rende pregevolissima.

» Determinatomi dunque per la copale, passai a disami-
» nare i varii dissolventi della cera e dei colori, e mi convinsi
» ch'io doveva sceglierne uno che riunisse due qualità essen-
» ziali al mio scopo, che non alterasse, cioè, la cera ed i colori
» con cui si mescolava, non solo al momento di unirvelo, ma
» ben anche dappoi col residuo che potesse lasciarvi della sua
» evaporazione. La seconda qualità che si richiedeva nel dis-
» solvente era quella che non evaporasse con tanta facilità,
» da non permettere di stendere ed unire sul quadro le diverse
» tinte. Ora l'acqua e l'alcool, quantunque adempissero alla
» prima condizione, erano ben lungi dall'adempiere alla se-
» conda. E questa seconda qualità è indispensabile, per noi
» specialmente, avvezzi come siamo agli olii fissi, i quali per-
» mettono di fare quel mescolamento e quella unione per lo
» spazio di un giorno ed anche di due, a seconda delle sta-
» gioni. Rigettai dunque l'alcool e l'acqua come sostanze
» troppo evaporanti che male si uniscono con la cera e con
» le resine, senza l'intermezzo di un alcali (il quale è sempre
» pericoloso nelle pitture) e mi rivolsi agli olii volatili, o, come
» altra volta dicevansi, essenziali ed eterei.... Son ito inda-
» gando quale fra questi olii fosse il più adatto per la pittura,

» che riunisse cioè le qualità dissolventi per eccellenza. Dopo
» averne sperimentati varii, mi decisi per quello di rosmari-
» no, come il più atto a disciogliere la cera e macinare i
» colori. »

Venuto poi l'esimio Professore ad esporre come preparasse la sua muraglia per ricevervi la pittura, ne dice di averla impressa con sei mani di cera e di resina copale sciolta nel l'olio essenziale di terebinto, ed il miscuglio lo fece in questa proporzione: = « *Quattro parti di olio essenziale — una* » *parte di cera purissima — ed una parte di vernice copale.* » Gli stessi ingredienti usò anche per macinare i colori, valendosi della medesima proporzione fra l'olio, la resina e la cera. Tali colori scelse fra i migliori e più purgati del regno minerale, li pose in altrettanti vasetti coprendoli, finchè vi fossero sommersi, con olio essenziale di terebinto. Indi se ne valse come nel dipingere ad olio, nè più nè meno, tenendo però dappresso un vasetto con entro olio essenziale di cera, per intingervi di mano in mano il pennello. Quando sentiva bisogno di ritoccare ciò che nei giorni precedenti avea preparato, si valea del riscaldamento artificiale, con un caldanino, per rammollire la cera, poi incorporava il nuovo col vecchio a modo che non era possibile accorgersi del rappezzo, e non ne avvenivano poi anneramenti, giacchè i colori non aveano per entro i nostri soliti olii.

Qui come vedete si tratta di un vero *encausto*, ma siccome fu adoperato sopra muraglia preparata di guisa, che la calce fosse una specie di imprimitura separata dal dipinto, così nulla osta di valersi di questo metodo anche per le tavole e le tele, lo che fece talvolta il Professore encomiato, con buonissimo esito.

Come già vi accennai, quella vasta opera anche dopo otto anni da che venne eseguita, mi si mostrò fresca e lucente quanto se fosse stata eseguita da pochi mesi. Sicchè io vi con-

siglio a far esperimento di un tal metodo, fidente che dovrete averne buon risultamento. Solo, s'io fossi in voi, tenterei di mescolare alla copale e alla cera anche l'olio di papavero che quando sia purgato bene, non ingiallisce, e alle vernici si unisce mirabilmente. E sarebbe pur utile che provaste uno ad uno i differenti processi che vi ho indicati in questa lezione.

Potrei, o Giovani, qui venirvi a parlare di altri metodi di pittura consigliati da moderni scrittori che destinarono saviamente alcuni scritti alla ricerca delle tecniche proprie agli antichi. Potrei parlarvi degli ingegnosi esperimenti di cui fanno minuta parola le recenti opere di Hampel, del Deon, del Wiegemann, del Krause e d'altri. Ma se ciò facessi, oltrechè protrarre di troppo la presente lezione, finirei col produrre un agglomeramento confuso d'idee disparate, quando è mestieri la maggiore semplicità e nettezza di norme, a fine di infondere confidenza.

Laonde mi limiterò a parlarvi di due processi assai facili ad attuarsi, e che danno, a chi li pratica, risultamenti assai migliori dei comuni.

Il primo è quello usato dai buoni ristauratori, per digrassare i colori dal troppo olio di cui sono imbevuti; metodo col quale essi ottengono di poter accompagnare le parti mancanti d'un vecchio quadro, senza che il rappezzo alteri il suo tono col tempo, e faccia macchia, in confronto delle parti originali del dipinto da risarcirsi.

Avendo essi osservato che la imprimitura a biacca impedisce lo assorbimento dell'olio col quale sono macinati i colori, riempiono in prima le parti mancanti di un quadro, con stucco formato di gesso di Bologna ed una gomma ben salda, come ad esempio tuorlo d'ovo, od aglio, od anche, colla di cojacci. — Dappoi, i colori non tengono altrimenti nelle vesciche, siccome sogliono usare i pittori, ma entro vasi di vetro, riempiendo la parte vuota del vaso, con olio d'aspico di pura

qualità, o, a meglio intenderci, *acqua ragia* distillata. Ciò serve a togliere tutto il grasso all'olio incorporato ai colori, e ad impedire quindi che questo, steso sulla tela, si carbonizzi annerando la tinta a cui è mescolato. Per ben raccertarsi quanto sia utile questo digrassamento, basta osservare un colore qualsiasi macinato ad olio, e posto in un vaso sotto una certa quantità d'acqua ragia. — In capo a due o tre giorni si vedrà la superficie dell'acqua ragia coperta di una pellicola sudicia e grassa, che è appunto formata dalle parti soverchiamente grasse dell'olio, e che son quelle da cui ne viene la carbonizzazione del colore, quando, steso sulla tela, sente l'influenza atmosferica. Per solvente poi dei colori, nel momento di adoperarli, essi usano del pari l'acqua ragia, e così li rendono più siccativi, senza aggiungere nuovi elementi di carbonizzazione. Ond'essere sicuri che ad ogni colore v'è la quantità di solvente necessario a tenerli in dissoluzione, dispongono i colori stessi sulla tavolozza in tanti piccoli vasettini di latta, entro cui stà quella quantità di acqua ragia bastevole a poterli distendere sulla tela.

Un altro metodo ora usitatissimo dai buoni coloritori, specialmente nel Belgio, è il seguente, e i risultamenti che io ne vidi fanno piena fede essere maniera d'assai preferibile alle usitate.

Consiste esso:

a) Nel preparare la tela o tavola a gesso, misto a colla di cojacci e poca cera.

b) Nel macinare i colori *con due terzi d'olio di papavero*, o anche di *lino depurato*, ed un altro terzo con metà di *resina elemi* e metà di *acqua ragia*.

c) Nello usare a solvente dei colori, la resina copale ben liquida.

Questo metodo posto in uso dal Montabert nel 1829, e da lui descritto nel Volume nono del suo *Trattato della Pittura*, porta i seguenti rilevantissimi vantaggi:

1.° Impedisce i prosciugamenti, perchè la disseccazione è più regolare che nei processi ordinarii;

2.° tutti i colori carichi di allumina, le lacche cioè, ed i neri, asciugano con eguale prontezza degli altri;

3.° le tinte riescono infinitamente più limpide e più pure che nella pittura a solo olio;

4.° non avviene col tempo alterazione sensibile, nè di annerimento, nè d'ingiallimento;

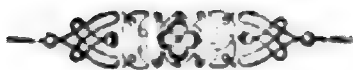
5.° la pennellata risulta più grassa e piena che non coi metodi comuni, perchè il solvente è più unguentoso, e nello asciugarsi non si volatilizza.

Comprendo bene che questo metodo potrebbe esservi, non già difficile ad attuare, ma di qualche imbarazzo, perchè vi converrebbe macinar da voi i colori, sendochè in commercio non si trovano mai preparati così; ma l'altro de' ristauratori, potete metterlo in pratica quando vi piaccia, assai facilmente; e vi esorto a farlo, perchè ci troverete il gran conto. Basta solo che prepariate le tele a gesso, e che abbandoniate il pessimo uso di disporre le masse del vostro chiaroscuro con una tinta molto oleosa ad asfalto, perchè mettereste sulla tela due nemici ferocissimi, l'asfalto e l'olio, che distruggerebbero in breve ogni vostra diligenza a riuscire coloritori brillanti e trasparenti.

L'asfalto è tinta che cresce rapidamente ed infosca ogni colore sovraposto; e l'olio poi il quale vien combinato alla pece (base dell'asfalto), subisce una carbonizzazione più rapida che non con tutti gli altri colori. Riuscirete però ancor meglio nel vostro intento, se sopra la indicata preparazione a gesso, userete abbozzo a tempera come faceva Paolo Veronese, avvertendo di mescolare la tempera col tuorlo d'ovo, a fine di renderla consistente, e non dissolvibile al momento che ricoprirete ad olio la vostra tela.

Avvertite però, che a poco lodevole risultamento tornerebbero anche le esperienze su questi ultimi due metodi, se

adoperaste i colori col sistema comune, del dipingere cioè solo due volte un quadro, abborrendo da qualsiasi altra replica, e rifiutando assolutamente le velature. Avreste sì lucentezza, eviterestc quel nero che fa in breve sì foschi troppi fra i moderni dipinti, ma la trasparenza dei toni, la diafanità, se così posso dire, del vero non la otterreste mai, quando non vi giovaste delle tanto combattute e finalmente trionfanti velature, sulle quali avviso parlarvi nella Lezione ventura, dicendovi le maniere di valersene, ora tenute come le migliori, al fine di raggiungere con esse il mirabile colorito dei nostri padri, colorito che da un pezzo cerchiamo, ma a cui non abbiamo saputo ancora accostarci.



LEZIONE TERZA

Delle Velature.

È un fatto indubbio, che tutt' i corpi la cui superficie sia penetrabile ai raggi diretti o riflessi della luce, quando sieno colpiti in qualche modo da essa luce, cioè direttamente o di riflesso, presentano, non già il colore reale di quella suparficie, ma un composto di tutte le tinte che ad essa stanno sottoposte; per la qual cosa al nostro occhio perviene un conglomerato di raggi luminosi, tinti di tutt' i colori insieme connessi, raccolti da que' raggi nel trapassare i varii strati del corpo illuminato. Mi spiegherò con esempii per riuscire, se è possibile, più chiaro. Un panno, supponiamo rosso, offre alla sua superficie un rosso, composto non solo della tinta che a quel panno fu data nella fabbrica, ma della lana bianca da cui è formato il tessuto del panno. Questo è ciò che gli dà quella lucentezza, quel brio, sì difficili ad imitarsi coll' arte. Tale effetto avviene perchè i raggi luminosi che lo colpiscono s' intinsero, tanto della superficie rossa come dello strato sottoposto bianco. Un fatto pratico, che ognuno può esperire a sua voglia, prova ciò ad evidenza. Que' pezzi di carmino di cui ci gioviamo per le acquerelle, a guardarli nella cassetta son foschi, quasi neri, in causa della loro superficie troppo compatta, per-

chè il raggio possa trapassare agli strati sottoposti. Ma stendiamo col pennello un poco di quel carmino sulla carta, e ne vedremo uscire una tinta brillantissima di porpora, appunto perchè i raggi luminosi che battono sulla carta, tornano all' occhio imbevuti, se così posso dire, del colore di essa e di quello del sovrapposto carmino.

Mi valgo d'altro esempio. La pelle, levata che sia dalla carne, presenta un colore bianco-giallastro. Fatta aderente invece ad essa carne, ci apparisce di quel bell' incarnato, perchè i raggi che attraversano la sua superficie raccolgono le tinte delle vene, dei tendini e dei muscoli, le prime azzurre, i secondi bianchi, i terzi rossastri. Ora, tutti questi colori s'affacciano come confusi e semi-apparenti alla superficie della pelle, il cui epidermide per la sua diafanità, rimanda commisti i raggi che la attraversano. Ecco dunque che anche il color della carne non è se non un composto della tinta superficiale combinata colle sottoposte.

Per imitare quindi col pennello tali effetti, non può esserci che un modo, quello di seguire i processi medesimi dalla luce naturale, sovrapponendo una tinta all' altra di guisa, che l' ultima lasci liberamente passare i colori degli strati sottoposti, e formi quindi ciò che noi, con adequato vocabolo, chiamiamo *trasparenza delle tinte.*

Giovati da queste osservazioni, i grandi coloritori antichi dipinsero sopra tele o tavole bianchissime preparate a gesso e colla, ponendo su tal subbiettile il colore a strati, ben denso e preparato in guisa da tramandare le sue risultanti attraverso i leggeri veli di acquerelle colle quali finivano il dipinto. — Da tutto ciò risulta che mancando al pittore i mezzi della natura, cioè la luce e la trasparenza, è forza egli si valga di artificii ingegnosi e di combinazioni, che procurino questa luce e questa trasparenza. I mezzi possibili sono dunque, innanzi tutto, la bianchezza delle imprimiture e poi

la trasparenza delle sostanze coloranti, egualmente che quella dei glutini; trasparenza che permette la trasmissione della luce diretta e, per conseguente, la libera riflessione della superficie di preparazione, attraverso le molecole coloranti.

La cosa mi par tanto chiara da non aver bisogno di dimostrazione. Ma, Dio ce lo perdoni, da anni e secoli operiamo in maniera noi moderni, da far credere non ci sia cosa al mondo che abbia più di questa mestieri di venire limpidamente chiarita. Noi, per imitar la natura, componiamo certe mestiche che ci pajono avvicinarsi ai colori naturali, le stendiamo sulla tela di poca pasta, senza lasciar più scorgere il bianco di essa tela. Poi quando così fatto impiastro è bello ed asciutto, lo ricampeggiamo con mestiche leggiere senza polpa, e con pochissima sostanza colorante. Quindi crediamo d' aver finito, quando invece converrebbe cominciare a procurar trasparenza ad un lavoro che, di necessità, deve mostrarsi opaco, e, più che opaco, debole di colorito. E perchè poi il risultamento sia ancor più felice, tutta questa roba facciamo con colori macinati a solo olio, i quali producono quella tal patina carbonizzata che accennai nella Lezione precedente.

Che ne avvenga da ciò, ce lo vediamo già tutto dì sotto gli occhi. Dipinti cioè, i quali sebbene condotti con diligente perizia dinanzi a modelli naturali, della natura imitano appena appena il segno e le masse del chiaroscuro, ma non mai il colore, giacchè non giungono a ritrarne quell' intonato, quel lucido, e più che tutto quella mirabile trasparenza. Le ombre appariscono opache, i chiari si manifestano pesanti e quasi cosa di legno o di sasso. Molti artisti si riconfortano di questa impotenza dicendo, che sulla tavolozza noi non possiamo avere que' mezzi stupendi della natura, giacchè non c' è dato aver modo di pareggiare la lucentezza del lume diurno, ed i briosi suoi effetti sui corpi naturali. — La scusa va bene fino ad un certo punto; cioè va bene nel senso assoluto, ma non

nel senso relativo; perchè è vero che al luminoso del sole noi non possiamo arrivare cogli artificii della tavolozza, ma è vero pur anche, che non è tolto coi colori artificiali d'ottenere piazze luminose, fresche, intonate e trasparenti. E valgano a prova gl' infiniti dipinti antichi, che in onta dei danni portati dal tempo, e spesso da cattivi ristauri, mostrano apertamente queste prerogative, a cui noi non sappiamo arrivare, neppure quando ci poniamo a trar copie da quegli stupendi esemplari.

Ciò prova, se non m' inganno, ad evidenza, che il male non si chiude nell' ingegno nostro, inetto a raggiungere quel mirabile colore, ma nei metodi che adoperiamo al dipingere, le cento miglia lontani da quelli che gli antichi usavano.

Di questo ultimo fatto possiamo aver conferma in tre modi. — *Primo*, interrogando con accuratezza i documenti che ci vengono porti dalla storia dell' arte. — *Secondo*, spogliando i quadri antichi da quell' ultimo strato che li ricopre. — *Terzo*, tentando la imitazione del vero o dei vecchi dipinti ben coloriti, con que' mezzi medesimi che in essi si manifestano, quando sia tolto ad essi l' ultimo strato colorante.

Facciamoci a considerar la quistione sotto questi tre punti di vista.

Del metodo di preparare il quadro con l' abbozzo d'un sol colore, per ricampeggiarlo poi con velature, abbiamo indizii patenti nei trattati di Teofilo e del Cennini. Che poi i Veneziani della bell' epoca, o almen della più famosa, velassero i dipinti loro dopo averli preparati o a chiaroscuro, o con grasso abbozzo di un tono piuttosto basso, ce ne porge testimonianza il Boschini nel bizzarro suo libro: *Le ricche Minere della Pittura veneziana*. Egli ch' era stato discepolo del Palma giovane, il quale fu allievo di Tiziano, viene nel modo seguente e con uno stile da disgradarne Bacucco, a dichiararci come il suo maestro gli spiegasse i processi usati dal Vecellio nel dipingere. — « Mi diceva Jacopo Palma il giovane che pur

» anco ebbe la fortuna di godere degli eruditi precetti di Ti-
» ziano, che questo abbozzava i suoi quadri con una gran
» massa di colori che serviva come a dire per far *letto* o base
» delle espressioni, che sopra poi doveva fabbricare, et ne ho
» veduti anch' io de' colpi risoluti con pennellate massiccie di
» colori, alle volte di uno striscio di terra rossa schietta; et
» gli serviva come a dire di mezza tinta: altre volte con una
» pennellata di biacca, con lo stesso pennello tinto di rosso,
» di nero, di giallo, formava il rilievo d'un chiaro, et con que-
» ste massime di dottrina faceva comparire con quattro pen-
» nellate la promessa di una rara figura; et in ogni modo
» questi simili abbozzi satollavano i più intendenti di modo,
» che da molti erano così desiderati per tramontana di vedere
» il modo di bene incamminarsi nel pelago della pittura. Do-
» po aver formati questi preziosi fondamenti, rivolgeva i qua-
» dri alla muraglia et ivi li lasciava alle volte qualche mese,
» senza vederli, et quando poi di nuovo vi voleva applicare i
» pennelli, con rigorosa osservanza li esaminava, come se fos-
» sero stati suoi capitali nemici, per vedere se in loro poteva
» trovar difetto, e scoprendo alcuna cosa che non concordas-
» se al fine suo intendimento, come chirurgo benefico, medi-
» cava l' infermo. . . . . .

» Così operando e riformando quelle figure, le riduceva
» nella più perfetta simmetria che potesse rappresentare il bel-
» lo della natura et dell' arte, et dopo fatto questo, ponendo
» le mani ad altro, fino che questo fosse asciutto, faceva lo
» stesso, e di quando in quando copriva di carne viva quegli
» estratti di quinta essenza riducendoli *con molte repliche*, che
» solo il respirare loro mancava, nè mai fece una figura alla
» *prima*: e soleva dire che chi canta all' improvviso non può
» mai verso buono formare, nè bene aggiustarlo. Ma il condi-
» mento degli ultimi ritocchi era andar di quando in quando
» unendo con sfregazzi delle dita negli estremi de' chiari, av-

» vicinandosi alle mezze tinte, et unendo una tinta con l'al-
» tra. Altra volta con uno striscio delle dita poneva un colpo
» d' oscuro in qualche angolo per rinforzarlo, oltre qualche
» striscio di rossetto, quasi gocciola di sangue che invigoriva
» alcun sentimento superficiale, et così andava riducendo a
» perfezione le sue animate figure. »

Poche pagine dopo, toccando il Boschini del metodo generalmente usato nel colorire dai buoni pittori veneziani, in più chiaro modo ancora accenna alle velature, dicendo che — « i pittori veneziani, applicati ad una gran tela, dopo
» aver delineato sopra di essa le figure delle istorie o delle fa-
» vole che volevano fingere, si disponevano prima ad abboz-
» zarle con massicci colori che servivano per fondamenti et
» basi delle loro singolari espressioni. Et questi primi abboz-
» zi et lineamenti li scaturivano dal loro ideale intendimento,
» senza valersi del naturale, et in ciò la cura loro maggiore
» era il concertare il dentro e il fuori, perchè le figure restas-
» sero distinte in virtù del chiaroscuro. . . . . ; et concertate
» che avevano queste importanti massime, andavano poi (a-
» sciutti ch' erano quegli abbozzi) procurando d' osservare il
» naturale, et anco le statue, non obbligandosi nemmeno loro
» totalmente, ma bensì in virtù di quattro segni in carta, ter-
» minavano le lor figure, et senza altro naturale, dando di pi-
» glio ai pennelli, cominciavano sopra quegli abozzi a colpeg-
» giare, facendo un colorito di carne, adoperando terre più
» che ogni altro colore. . . . . Dopo la seconda coperta dei
» colori, asciutti ch' erano, andavano *velando* una figura, per
» esempio di qualche bassa tinta per far maggiormente spic-
» care un' altra ivi vicina col farla balzare innanti, et corr-
» rendo col pennello ad un'altra qualche lume, p. e. nella su-
» perficie di una testa, di una mano, o di un piede, spiccando-
» le per così dire dalla tela. »

Confrontando questi due passi con le opere stesse de

maestri veneziani del secolo XV avanzato, si vede chiaro come essi prima abbozzassero con massiccio colore, poi ricampeggiassero più e più volte modellando le parti, indi intonassero ed invigorissero il quadro con velature, sino a che lo avessero portato alla debita forza ed armonia. I loro dipinti hanno in fatti una grassezza e compattezza di colore, che sarebbe assolutamente impossibile ottenere con due soli strati di pasta magri, quali son quelli che noi poniamo sulle tele, e che dopo poco tempo miseramente si vuolano.

Più spiegato è il metodo delle velature nei *Veri Precetti della Pittura dell' Armenini*, pittore toscano che scriveva il suo libro intorno alla metà del cinquecento. « Finite che sono tutte le bozze (dic' egli) e quelle rasciutte, si incomincia di nuovo poi, con far più da senno con finissimi colori, lavorando ogni cosa, e tuttavia di quelli facendo le mestiche, mentre si lavora a poco a poco ; perciocchè questa volta più presto *si velano*, che non si coprano le cose, le quali son già condotte bene al segno e specialmente le carni. . . . E perchè ciò riesca bene, si deve prima ungere quel luogo, quando ricoprir si vuole, con olio di noce che sia ben chiaro e sottile, nel quale se li bagna dentro due dita, e di subito si pone su quel luogo, e calcavisi la pianta della mano collo spargerlo egualmente per quello spazio : il che fatto si netta con pezzette di pannolino, perchè quando rimane mal netto, si ingialliscono i colori col tempo ; e questo porge tale ajuto che gli fa scorrere sottilmente ogni tinta o mestica che se gli pon sopra, senza colar punto ; sicchè ogni cosa difficile con facilità si esprime. Quivi gli esperti adoperano le lor mestiche con gran sparmio, anzi (come si è detto) non coprendo, ma *velando* sottilmente quel ch'è sotto, e fanno rimanere dolcissime e morbide le carni ed i panni. »

Proseguendo dopo a parlare dei procedimenti necessarii a velar questi ultimi, dice — « Se il panno si ha da far verde

» il modo sarà che, dopo che con verde, negro e bianco si
» sarà sbozzato alquanto crudetto, si giunge poi con verde
» *rame*, un poco di vernice comune e giallo santo, e così ac-
» compagnato si vien *velando* tutto ugualmente, con un pen-
» nello di vajo, ma se sarà di lacca si tiene con quello il me-
» desimo stile, mettendovi dentro vernice, e così si deve fare
» d'ogni altro quando si è per velarli. »

Da questo passo si vede chiaro che l' Armenini intendeva si velasse sopra tinte di carattere opposto a quelle che voleansi far risultare, appunto perchè dalla mescolanza di colori d' indole contraria, ne uscisse maggiore trasparenza, e più accomodata armonia di tinte rotte, che soltanto con simili velature si possono conseguire.

Anche il Lomazzo parla di velature, e sebbene ne disapprovi l' uso soverchio, pure finisce col dire che senza velature non è dato condurre opere lodevoli.

Venendo ora al secondo punto, cioè ad esaminare qual prova possano offerirci i dipinti antichi, spogliati che sieno dell'ultimo lor velo, a mezzo dei reagenti, come, per esempio, gli alcali; dirò quanto attinsi da'pratici, e quello che più volte mi avvenne di vedere io stesso.

Denudati che furono alcuni quadri così detti ad olio del quattrocento, sì italiani che stranieri, trovaronsi spesso preparati con solide tempere, che appunto per la loro solidità mostravano di essere state lavorate con forte glutine, forse tuorlo d'uovo e latte di fico. Le più di queste preparazioni erano a chiaroscuro con ombre piuttosto vigorose, per non dire esagerate, e con larghe, nette, polpose e luminosissime piazze di luce. Sopra queste erano stati successivamente distesi colori più o meno leggeri, ma sempre a vernice, sì perchè risultassero trasparentissimi, sì perchè fossero anch' essi di una considerevole durezza, e non facili ad essere attaccati dagli alcali. — In quelle caste epoche della pittura italiana, tanto si

era fatto metodo universale quello di valersi d' acquerelle e di velature, che in tal modo operavansi quasi tutti i così detti freschi di quell' età ; e dico, *così detti*, perchè la sola preparazione è a buon fresco, d' ordinario a chiaroscuro di bianco o sinopia, con masse esagerate, tanto nelle ombre che nei chiari, ma velate poi dopo con acquerelle a tempera di vario colore.

Di tal maniera sono condotti i freschi del Beato Angelico nel Convento di S. Marco a Firenze, e quelli di Giotto a Padova ; come può aversene prova guardando a que' tratti da cui il tempo e l' umidità staccarono il sovrapposto colore. In essi vedesi chiaramente la preparazione fatta nel modo sopra detto. — Ma progrediamo al nostro esame dei dipinti ad olio.

Rinettando i quadri fiamminghi del XVI e XVII secolo, come son quelli, p. e., di Teniers, di Van Ostade, di Cuyps, si videro dipinti spesso al di sotto con maniera monocromata, ma con forte pasta ad olio od a vernice, con molta luce nei chiari e forza nell'ombre. Le velature poi che li coprivano apparvero ripetute a moltissime mani, ragione per cui quei pittori caddero qualche volta in un eccesso di trasparenza che dà, specialmente alle carni ed ai panni, l' aspetto del vetro e della porcellana. Allo incirca col metodo stesso si mostrano colorati i quadri migliori del Correggio, e dico pensatamente i migliori, perchè a mo' d' esempio la tavola detta di S. Antonio, e la famosa più che bella *Notte* alla Galleria di Dresda, hanno tutta l' apparenza di essere state condotte con troppo povere velature, giacchè, con rispetto di tutti gl' incensatori di quelle opere, portano tali prosciughi e tinte cotanto opache, in particolare nelle ombre, da chiarire i men veggenti come le velature vi fossero poco usate. Che il Correggio però il più delle volte velasse se ne accorse anche il Mengs, allorchè parlando di questo pittore disse = *che cercò colori trasparenti, e si valse di velature per far apparire veramente oscuro ciò che tale dev' essere.*

In diversa maniera va la bisogna rispetto ai quadri veneziani della epoca tizianesca. Questi mostrano di essere stati preparati con gran pasta e a colore; ma questo colore nell'abbozzo è ben lungi dall'aver l' intonazione dell' opera finita. Le parti luminose sono di un' eccessiva chiarezza e di densissima pasta, le ombrate forti, ma più leggiere di pasta a modo, da lasciar talvolta trasparire la tela. Velata poi questa preparazione da quelle tinte intonate ed armoniche in cui i Veneziani erano sì valenti, ajutata spesso da opportuni ritocchi a secco tornati a velare da poi, ne uscivano quelle maraviglie che, sebbene danneggiate dal tempo e dai ristauri, pure a diritto ammiriamo. Di tale processo valevasi senza dubbio anche Raffaello, giacchè mi accadde di vedere in Firenze una sua Madonna barbaramente scarnificata da un empio ristoratore, la quale pei troppo forti reagenti adoperativi, avea perduto tutte le velature, e solo sulle guancie e sulla fronte era rimasta una grossa pasta di tinta chiarissima, destinata alla massa illuminata, o una leggera tinta azzurrognola sui pezzi che doveano formare le ombre.

Paolo per altro, pare, secondo alcuni, che non velasse, o almen velasse di rado, perchè nei rinettamenti il colore non isparisce. Chi afferma ciò esaminò forse que' dipinti affrettati del Veronese, che pel fatto sono i meno trasparenti de' suoi, e possono considerarsi come tirati via poco più che alla prima. Ma in diverso modo va la bisogna rispetto ai suoi quadri accurati. Questi manifestano il velatore per eccellenza, almeno in quelle parti che più brillano per trasparenza e vigorosa intonazione.

Non velava sempre neppur Bonifacio, quando cioè avea fretta o forse gli si pagava un quadro pochi ducati. Ma allora è ben lontano dal manifestare quella incantevole trasparenza che fa sì magico ed unico il suo colore, nei dipinti del Ricco Epulone e dell' Adorazione de' Magi che abbiamo in questa Accademia.

Il fosco, l'annebbiato, il tenebroso non compariscono nelle ...e dei Veneziani come in quelle degli altri pittori d'Italia e Europa, se non quando l'arte si fece merce decorativa, che veasi condurre quanto più presto il meglio, ed a poco prezzo. lora i pittori cominciarono ad imprimere le tele a terra rossa a terra d'ombra, perchè l'imprimitura facesse le veci di scu-: allora si diedero a dipingere di gran corpo i chiari per ot-nere pastoso colore, contrastandoli con arditi scuri, alla ma-era del Caravaggio: allora infine si perdette ogni buona adizione del passato. — Alcune eccezioni ci furono, ma rare, quali però non valsero ad arrestare il torrente che trabocava da ogni parte.

Fra queste è da contarsi in principalità Guido Reni, il uale accortosi come il caliginoso tingere dei Carracci suoi aaestri, portasse presto le tele ad un detestabile infoscamen-o, si pose a preparare grigio con masse assai luminose e gras-e, e a finire con velature dolcissime di tono e di tinta.

I fiamminghi, fra cui il metodo avea avuto principio, lo conservarono più degli altri, anzi, salvo pochi, l' usarono costantemente. Rembrandt stesso, ch' era si affrettato nel colorire, e spesso tirava via come vien viene, ristabiliva la trasparenza sagrificata spesso negli abbozzi, ricampeggiando il quadro con velature per lo più di neutre fredde o calde, che egli ravvivava qua e là con tocchi di color brillante, benissimo bilanciati.

Dai fiamminghi appresero la tecnica gl' Inglesi, i più tardi di tutti ad avere una pittura degna di storia. Reynolds che fu uno de' più abili coloritori del secolo XVIII, valse colla potente influenza del suo ingegno a dare una scuola pittorica all' Inghilterra. Uno studio profondo sui quadri di Rubens, di Rembrandt e di Tiziano, gli fece scoprire i processi usati dai loro autori, e determinò il suo sistema di esecuzione. Egli abbozzava sovente come i Veneziani con grasso pennello ed a

mezzo colore, talvolta valeasi del solo chiaroscuro; portava in seguito il quadro all'effetto necessario, a forza di velature. Dopo queste egli talvolta lavorava di nuovo a corpo, ma terminava poi sempre con velature. I suoi quadri condotti con vernici, erano brillantissimi all'uscire dal suo studio, ma col tempo parecchi scapitarono assai, senza dubbio per la cattiva qualità di quelle. Alcuni diventarono grigi quando le velature furono in parte assorbite dagli strati che ricoprivano, e in parte scolorate dall'azione della luce, per causa della soverchia leggerezza loro; altri finirono ad apparire color del bistro, in forza della cattiva preparazione delle vernici e soprattutto degli olii. A Parigi per altro vidi un ritratto da lui dipinto, che non avea nessuno di così fatti malanni, ed anzi presentava una lucentezza rara. Esso era condotto sopra una tela impressa a tempera, e dietro alla tela, nel luogo che corrisponde alla testa, v'era una mano di bianco a colla che non potè esservi applicata se non per assorbire il troppo olio che dovea di necessità essere in essa testa, ricoperta molte volte di colore soverchiamente oleoso, senza permettere ad ogni strato di seccarsi compiutamente.

Ai nostri giorni, perduta la tradizione del bel colorire veneto e fiammingo, si trovò più facile seguitare il sistema del fosco secento, e vedendolo non riuscire a trasparenza e a d… revolezza, si finì col voler persuadere, che finalmente il buon colorito non era da tenersi in grande considerazione, perchè atto a distogliere dai più nobili intendimenti dell'arte, il disegno e la composizione. — Le cose andarono di questo passo fino a che fu, si può dire, inventato un nuovo genere di pittura dagl'Inglesi e dai Francesi; intendo parlare dell'acquerello coi colori a gomma ed a mele. — Gli artisti che lo usarono con miglior esito, presto si fecero accorti, come le lor… te si mostrassero sempre più trasparenti che non quelle … dipinti ad olio condotte coi metodi allora in uso. Ne trasse-

rindi illazione, che ciò avvenisse perchè nell'acquerello traparivа sempre il bianco della carta, e di conseguenza ogni tinta compartecipava della sottoposta bianchezza, e rendeasi perciò di necessità trasparente. Fatte allora sui dipinti antichi le analisi che accennai, riuscirono quei pittori ad indovinare il metodo degli antichi, e se ne valsero con mirabile profitto.

Veniamo ora al terzo punto, che forse è degli altri più importante d'assai. I più fra gli artisti, fino proprio si può dir jeri, trassero con lungo studio, diligenti copie da Tiziano, da Bonifacio, da Vandick e da quanti altri fra i vecchii maestri riuscirono migliori e più trasparenti nel colorito; ma pervennero poi essi ad imitarne bene quell'intonazione e soprattutto quella trasparente lucentezza? A dire il vero (eccetto poche onorevolissime eccezioni) non mi pare. M'avvenne il più delle volte di veder queste copie appena finite, non discostarsi gran fatto dagli originali nella forza, ma non pareggiarne la freschezza e la diafanità mai. Peggio andò la bisogna quando le rividi dopo un certo tempo. Allora mi comparvero come vuotate di colore, nere nelle ombre, opache nelle piazze luminose. Tali malanni non sono frutto d'imperizia per certo, perchè molte di così fatte copie furono condotte da abilissimi artisti. Non possono aver origine dunque che dalla cattiva preparazione dei colori, e più dai cattivi metodi d'usare il pennello; quelli cioè dell'abbozzare di poco corpo e ricampeggiare con meno ancora, senza velar mai. In quanto al vuotarsi del colore, questo avviene per un'altra ragione. Le masse luminose sono dipinte due volte al pari delle scure, e due sovrapposizioni di colore non bastano a procurare vera luce ad un chiaro: ed eccone la ragione. — La luce viene più o meno tramandata da una superficie, quante più molecole coloranti vi stanno distese sopra. Se noi stendiamo una mano di biacca candidissima sopra una tavola, avremo luce come uno, ma se la vogliamo più luminosa, bisogna replicare ancora di detta

biacca, quando la preparazione sia asciutta. Se la vogliamo ancora più lucida, conviene sovrapporre altra mano, e così successivamente. È facile convincersi di questa verità, stendendo una mano di biacca su qualsiasi superficie; poi dopo asciutta ricampeggiarne mezza colla biacca medesima: si vedrà la seconda mano rimandare più luce della prima. Se poi la metà ridipinta si ricoprirà ancora per metà, vedrassi che ove il colore fu sovrapposto tre volte, apparirà più luminoso, che ove due sole.

S'aggiunga che l'olio col quale sono incorporati i colori, si volatilizza col tempo, e se esso teneva per caso in dissoluzione poca sostanza colorante, ne segue che questa, privata dell'olio, stringe ancor più le sue molecole, le quali, poche essendo, forza è che tramandino poca luce perchè poca è la tinta. Questo effetto si denomina *vuotarsi della pasta*, e infatti, guardando allora il dipinto, lo si vede come arido e senza polpa di colore.

Da queste premesse mi pare si possano dedurre, a guisa di corollarii, le osservazioni seguenti:

1. Che facendo astrazione da quello che costituisce la maniera propria di ogni scuola e d'ogni maestro, e non considerando che i loro processi tecnici, si vede chiaro, come questi possano ridursi a due, *la pittura trasparente e la pittura opaca.* La trasparenza, questa condizione importantissima del colorito, fu curata particolarmente dagli antichi dipintori. Per adempiere a tale condizione, alcuni hanno abbozzato a chiaroscuro di gran pasta e dipinto poi con pochissimo colore il quale lasciasse trasparire le tinte sottoposte; altri abbozzarono a colore di gran corpo, specialmente sui lumi, e coll'aiuto delle velature arrivarono egualmente ad ottenere bellissima trasparenza. — Così due strade diverse condussero al fine medesimo; sicchè i quadri molto impastati di Tiziano e di Van-Dyck sono egualmente trasparenti che quelli

di Van-Eyck e di Antonello da Messina. Ma così gli uni che gli altri, ebbero sempre mestieri di usar velature sopra modellazioni di piena e densissima pasta, per riuscire trasparenti nelle tinte.

2. Che le velature vennero abbandonate soltanto allora, che l'arte si fece decorativa, e a' pittori stette più a cuore il far presto, anzichè il far bene.

3. Che l'effetto dei colori applicati col mezzo delle velature è tale di per sè, che diventa impossibile produrne uno simile con colori a corpo. Le velature formano una serie particolare e distintissima di tinte, senza le quali è impossibile imitare il colore di certi oggetti. Simili espedienti ad arrivare la trasparenza, sono quelli che rendono la pittura ad olio tanto superiore alla tempera; ma siccome manca ancora molto perchè si possa eguagliare la trasparenza della natura, è forza non dimenticare i soccorsi che possono venire dalla opposizione dei colori cupi e di corpo, a quelli che abbisognano di velature per apparir trasparenti. Così, p. e., un sasso, un pezzo di terreno, un corpo qualsiasi non penetrabile alla luce, gioverà dipingere di corpo, per far meglio risaltare gli oggetti ch'hanno superficie permeabile ai raggi luminosi.

4. Che sotto quest'ultimo riguardo si può, a ragione, far rimprovero alla scuola fiamminga di aver qualche volta usato fuor di proposito le tinte trasparenti, velando, cioè, parti che avrebbero prodotto più effetto rimanendo opache. Supponiamo, p. e., che ci sia in un quadro un'acqua limpida dappresso ad una roccia o a lande aride di terreno; egli è evidente che quanto più i corpi opachi da cui va circondata quell'acqua, saranno dipinti con colori cupi, tanto più spiccherà la trasparenza della velatura adoperata ad ottenere la diafana limpidezza dell' acqua.

5. Che una velatura, per essere perfettamente eseguita, deve produrre sulla pittura ch' essa ricopre, l'effetto di una

vernice colorata. Ora, per arrivare a questa perfezione, è mestieri che la vernice sia ben preparata, ch' essa si distenda facilmente sotto il pennello senza colare fuori del posto ove fu applicata, e sopra tutto che i colori sieno macinati il più possibile, perchè la perfetta triturazione ne aumenta la trasparenza ed il brio, appunto perchè moltiplica il numero delle molecole coloranti. Adempiendo a queste condizioni, i colori di loro natura opachi, come, p. e., il cinabro, gli ossidi di ferro, il giallo di Napoli, possono essere adoperati a mo' di velatura, ed essi allora producono tinte che sarebbe impossibile ottenere in altra maniera.

6. Che le velature vogliono essere applicate quando il dipinto preparato sia bene asciutto, altrimenti la non compita evaporazione degli strati sottoposti produce, nei superiori, una doppia carbonizzazione che vale ad annerare di molto il dipinto.

7. Che sendo molto secche le parti da essere velate, succede spesso che la velatura non vi rimanga attaccata, e produca l' effetto dell' acqua sopra un corpo unto. Così fatto inconveniente accade sopra tutto quando si adopera la vernice copale. In tal caso bisogna incominciar col lavare, a mezzo d' un po' d'acqua e spirito di vino, il luogo che si vuol velare; mescolare in seguito qualche goccia di spirito di vino nella velatura, ovvero immergere il pennello in questo dissolvente.

8. Che l' effetto delle velature sopra un dipinto è quello di ammollirne la esecuzione; egli è per questo che quando si vuole che una parte destinata ad essere coperta di velature, presenti una certa solidità, bisogna esagerare questa solidità quando si abbozza, in modo che fra l' ombre e le parti luminose vi sia un non so che di duro, di tagliente e di forte.

9. Che nelle parti luminose che si devon velare bisogna porre molta luce e larga, perchè se il lume fosse preparato

troppo chiuso, ne uscirebbero importuni interrompimenti della massa. Perciò giova che certe leggiere gradazioni di mezza tinta sieno serbate per la velatura, ed ottenute o crescendo la intensità di questa, o aggiungendo un po' di colore a mo' di fregazzo col dito, quando il dipinto è asciutto.

10. Che valendosi delle velature, importa molto prendere in considerazione le alterazioni degli olii e delle vernici. Giacchè sendo un effetto inevitabile che tali sostanze ingialliscano più o meno col tempo, è forza prendere quelle precauzioni che possano far apparire il meno possibile questo ingiallimento. Egli è perciò che quando si velano parti molto chiare, sulle quali diverrebbe sensibile la più leggera tinta gialla, è d' uopo porre nella velatura meno olio che sia possibile; ed inoltre che lo ingiallimento naturale delle sostanze oleose e resinose sia calcolato nella tinta della velatura. Meno per altro accadrà un tale effetto se piacerà macinare i colori coll' olio depurato misto alla gomma elemi e all' acqua ragia, nelle proporzioni da me accennate nella precedente lezione.

11. Che attentamente considerando le opere dei grandi coloritori e specialmente le parti in ombra di quelle, si vede, non solamente come quegli artisti usassero di velarle sempre, ma anche di velarle con tinte d' indole opposta, per cui, se preparavano con una tinta fredda, sovrapponevano una velatura calda, e se per contrario abbozzavano con chiaroscuro o con tinte calde di molto corpo, vi passavano sopra velature di color freddo. Con questo sistema si possono ottenere, specialmente nei panni, toni rotti di una mirabile bellezza e lucidità. È da avvertire per altro che sovrapponendo i freddi ai caldi, si va facilmente nell' opaco, e l' intonazione generale pecca d'ordinario per soverchio giallume. Va dunque preferito il metodo di serbare i caldi pegli strati superiori e più visibili, vale a dire le velature e le risoluzioni (1).

(1) Un fatto da me osservato non ha guari, mi confermò in codesta opinione

12. Che a voler accostarsi (non mai a pareggiare, intendiamoci) a voler accostarsi diceva, alla lucentezza e trasparenza delle velature, non v' ha che un mezzo, quello di dipingere alla prima, perchè allora, per quanto si dipinga di corpo, traspira sempre o poco o molto la tela, e quindi ne avviene che il bianco d'essa s'intraveda attraverso il colore sovrapposto e gli dia trasparenza. Ma siccome, giusta la sentenza di Tiziano, chi *canta all'improvviso non può far verso buono*, così ne viene che i coloritori alla prima non possano d'ordinario curare quelle finezze di segno e di chiaro scuro, che sono tanto pregio de' quadri, e facciano opere che in breve si mostrano vuotate di pasta.

13. Che negli abbozzi di preparazione giova tener fredde le parti ombrate, e perchè le ombre fredde fanno apparire più succosi e più caldi i lumi, e perchè delle ombre più difficilmente danno nel pesante e nel duro.

14. Che coloro i quali incominciano a colorire, e non hanno ancora in pratica i giusti risultamenti di una velatura, giova si valgano di vetri colorati di varia tinta da sovrapporre alle preparazioni, a fine di prevedere, prima di usare una tinta di velatura, quale ne sarà l'apparenza, stesa che sia sulla tela.

15. Che nell' adoperare per velature gli asfalti (che pe-

fino a convertirla in certezza. Vidi un dipinto del Tintoretto figurante Cristo orante nell' orto, in cui era l'Apostolo s. Giovanni dormente, il panno del quale era azzurro con lumi di biacca arditissimi. — Due cose provavano ad evidenza che quello non poteva essere il colore originale, la prima che il mantello di s. Giovanni è dalle tradizioni della Chiesa prescritto rosso; la seconda che quell' azzurro a lumi esagerati di biacca, disarmonizzava tutto il dipinto. — Il valentissimo ristauratore sig. Andrea Tagliapietra Ispettore delle II. RR. Pinacoteche, con quell' occhio pratico che aggiunge abilità al suo sapere, s'accorse come soltanto una velatura di lacca, ocrea, e terra rossa poteva ristabilir l'armonia, e far quel panno conforme alla tinta usata sempre dal Tintoretto nella figura del s. Giovanni. — Così operò, e ridusse l'opera armonica e degna di sì grande pennello.

rò sarebbero da bandirsi) le lacche e i neri, colori difficili a seccarsi, non si abusi *dell'essiccante* così detto *d'Harlem*, come trovasi preparato in commercio, perchè troppo saturo di litargirio e di copparosa, due sostanze che col tempo anneràno, perchè la prima è un protossido di piombo, la seconda un solfato di rame.

Molte altre conseguenze potrei trarre dalle esposte premesse, molti altri consigli venirvi suggerendo estratti dai migliori libri moderni sulle maniere tecniche del dipingere; ma e quelli e queste vi si faranno meglio palesi con la pratica, che non colla voce, e perciò mi rattengo dal più inoltrarmi nel vasto argomento. Farete poi più breve e men arduo il cammino se, come nei secoli aurei della pittura, vi darete a studiare praticamente quella parte di chimica che si collega all'arte vostra. In quei secoli non era ancor divenuto uno speciale ramo di commercio la fabbricazione e lo spaccio dei colori, e gli artisti se li preparavano quasi tutti da lor medesimi. — Narrano i biografi di Leonardo da Vinci, ch' essendo egli in Roma, a fine di decorare alcune sale del Vaticano per ordine di Giulio II, venne un giorno a quel Papa battagliero, il ghiribizzo di entrar nel luogo che serviva di studio all' artista, intanto che questi era assente. Il Pontefice credea trovarvi schizzi e cartoni, ma invece, con sua maraviglia, non vi rinvenne che storte e crogiuoli, ed utensili infine di chimica riempiti di sostanze atte a produrre buoni colori. In sulle prime il fiero Papa credette vedervi que' misteriosi apparati di scienza occulta, che allora, e due secoli ancor più tardi, conduceano spesso sul rogo gl' infelici cercatori della scienza. Ma rientrato Leonardo, raccertò l' importuno suo ospite come in que' vasellini e in quelle alchimie, come allor le diceano, vi fosse il modo di far più belle e più durevoli le pitture ch' egli avea da condurre.

Così gli antichi maestri preparavano o faceano preparare

sotto i loro occhi i colori, gli olii e le vernici che usavano. Ai discepoli era data incumbenza di eseguire queste cose, e da esse incominciavano il tirocinio loro; dimodochè, innanzi di prendere in mano il pennello, erano già istruiti di ciò che bisognava fare per rendere le pitture durevoli. Non v'erano allora quegli avidi trafficanti d'oggidì, a cui nulla cale della maggiore o minor durata d'un quadro, purchè possano guadagnare qualche soldo di vantaggio coll'adulterazione de' colori.

Non deve pertanto recar maraviglia, se i dipinti di parecchi fra i moderni pittori, veggonsi oscurati ed ingialliti pochi mesi dopo compiuti; giacchè molti di essi pittori pretendono dipingere per le future generazioni, affidati a quelle tele ed a quei colori spacciati dai trafficanti, senza adoperarsi a conoscere gli elementi di cui le sostanze coloranti sono composte, nè il modo di assicurarsi delle frodi poste in opera da' fabbricatori per aumento d'illecito lucro.

LEZIONE IV.

Sulle leggi normali dell' armonia de' colori, sugli effetti del raggio complementare nelle ombre, e sui modi pratici di apprendere il buon colorito seguitando queste norme.

Io per certo non sono fra quelli che tengono il colorito come la parte più di tutte essenziale nella pittura; imperocchè, considerando scopo precipuo dell' arte la rappresentazione d' un' idea, con quelle forme del vero che bastano a rappresentarla, non so consentire che a raggiungere tale mira, possa bastare un succoso ed armonico colorito. Ma sono però ben lunge dal dividere l' opinione, anche di valenti artisti o di gravi scrittori, i quali avvisarono, tornare il colorito dannoso alla espressione dei dipinti, perchè dilettamento troppo lusinghiero allo sguardo, e perciò valevole ad occuparlo da solo in modo, da non permettergli d' inviscerarsi profondo entro al concetto. Io quindi non approvo il Pussino, che dopo lungo soggiorno a Venezia, scriveva ad un amico, *è tempo ch' io me ne parta perchè sento che diventerei coloritore.* E Dio volesse lo fosse divenuto, perchè le sue composizioni, belle per dignità e per ben disposte linee, non parrebbero tuffate nel vino, o avvolte nella bruma siccome sembrano. Non approvo il Reynolds, che troppo lanciò l' accusa di decoratori a quanti furono buoni coloristi, mentre poi egli, ne' suoi ritratti, mirò, più che ad altro, a riuscire valente nel tingere. Nè so lodare quel

sommo ingegno dell'Owerbeck, e qualche altro degli odierni tedeschi, i quali trascurano di colorir bene per tema di apparire meno toccanti o men gravi nell' espressione. Essi poggiano in falso davvero a lasciarsi sfuggire di mano un mezzo tanto efficace a guadagnare il favore degli osservatori, ed a raccostarsi alla vita della natura. Veggano infatti l' Angelico che essi adorano, veggano il Perugino, veggano quasi tutti i quattrocentisti e Raffaello medesimo, dov' è grande veramente, quanto vantaggio abbiano saputo trarre da un colore armonioso ed intonato. A me pare che un cattivo colorito in un quadro anche ben disegnato e composto, sia come una verità detta con maniere sprezzanti. Anche quegli che n' è più convinto, pure s' irrita, o non la cura. — Questo si credo, che una delle maggiori difficoltà a conseguire un bel colore, sia quella di non preoccuparsene in modo da trascurare la forma e da sagrificarla all' effetto. A tale pericolo, giustificato pur troppo dall' esempio di moltissimi pennelli stupendi, che nel disegno, o valsero poco o non valsero, stimo utile un metodo che dirò fra breve; intanto esporrò sulle norme guidatrici della combinazione de' colori, applicata alla loro armonia, quelle massime che ora vennero indeclinabilmente stabilite dai fisici più esperti.

Sebbene i pittori abbiano sulla tavolozza loro gran copia di materiali coloranti, e tutti distinti col lor nome particolare, pure essi non riconoscono se non tre colori semplici, il *giallo*, il *rosso*, l' *azzurro*; i quali, mediante le loro combinazioni, valgono a produrre le innumerevoli serie delle tinte che ci offre natura. Questi tre colori, uniti alternatamente due a due, danno origine a tre altri distinti e vivaci quant' essi. Così il giallo combinato in eguali proporzioni col rosso, dà origine all' *aranciato*, il rosso coll' azzurro, al *violetto*, ed il giallo coll' azzurro, al *verde*. Le differenti proporzioni dei notati mescolamenti binarii, producono altri colori composti, che più o

meno si accostano ad uno dei due che li hanno generati; di modo che, variando a gradi le enunciate proporzioni, si passa progressivamente da un colore all' altro.

Ciò fissato, la scala cromatica può venire considerata come una circonferenza a fascie concentriche, su cui, a distanze supposte uguali, son collocati i tre colori generatori, ed i cui intervalli racchiusi fra questi, vanno riempiti dalla mescolanza oro di guisa, che la circonferenza si componga d' innumere-oli tinte fondentisi le une nelle altre.

La disposizione dei colori sul circolo cromatico, come lo mmaginarono Runfort e Bossi, insegna, che mescolando in-eme tre colori, in particolare se diametralmente opposti, si ttiene una tinta neutra. Di fatti, fino a che non si combinano e due soli dei colori generatori, ne risulta uno brillante ianto ciascuno dei due de' quali si compone; ma se li mesco-remo tutti e tre, ne uscirà una tinta fosca e sporca; e se la oporzione sarà poi tale che nessun colore predomini, la tinta ultante apparirà d' un neutro più o meno carico, secondo la tensità dei colori opposti.

Non solamente ogni colore è suscettivo di una degrada-ne di tinta combinandosi con un altro, ma esso può essere cora o più chiaro o più scuro. Tali modificazioni in più od meno, chiamansi *degradazioni di tono* o *degradazioni di aroscuro*. Così, quanto più i colori sono chiari, tanto più si icinano al bianco, quanto più sono scuri, tanto più si ac-tano al nero. Nella disposizione adunque della scala croma-, potrassi collocare il bianco nel centro della fascia circo-, il nero al di fuori, e digradare le tinte dal tono più aro al più scuro.

Quantunque il nero ed il bianco sieno materie indispensa-ai pittori per poter colorire, giacchè essi sono forzati a irsene per degradare tutti gli effetti della luce e dell' om-pure, astrattamente o meglio otticamente presi, non sono

veri colori. È da osservarsi inoltre che il più bel bianco pare grigio a petto della luce riverberata da un corpo brillante dello stesso colore.

La scala cromatica, quale io la descrissi, non comprende se non la serie dei colori brillanti; ma infinitamente più estesa è poi quella dei colori foschi, impropriamente chiamati rotti, comechè sottomessa alle stesse leggi. Si tenga però bene a mente, che le relazioni diminuiscono, quanto più cresce l'alterazione dei colori. Per formarsene un'idea esatta, basta collocare una scala cromatica all'ingresso di un luogo oscuro. Quanto più spingeremo quella nell'ombra, tanto più si vedranno diventare meno sensibili le gradazioni dei colori.

Detto questo rapido cenno sulle combinazioni di essi colori, in relazione delle loro proprietà fisiche, cerchiamo dedurne quei principii di armonia che sono applicabili alla pittura.

Armonia è voce che per la radice sua stessa dà sempre l'idea di *legame*, *d'unione e di accordo*; quindi applicata al colorito significa implicitamente l'arte di concordare le parti diverse colorate in modo, che costituiscano un tutto dolcemente gradevole all'occhio o almeno che non l'offenda. È però necessario avvertire, per non frantenderci, che giudicando noi dell'armonia de' colori dallo stato delle nostre sensazioni, è da considerare in prima in quale condizione sieno i nostri organi al momento di percepirle. La luce, p. e., ci offende se usciamo improvvisamente da un luogo molto oscuro, mentre ci è gradita, se vi ci siamo avvezzati gradatamente, anzi allora la sopportiamo anche vivissima. Parimenti, un contrasto di colori vivaci stanca il nostro occhio, se non vi troviamo a lato un oggetto su cui riposare la nostra vista; ed i più abbaglianti colori, invece, possono cagionarci una sensazione piacevole, se arriviamo ad osservarli per gradi. Ma se, per non offendere la vista, è bastevole che fra i colori, le tinte ed i toni, vi sia una gradazione, ciò non basta altrimenti

per farne uscire armonia. Imperocchè questa risulta da una disposizione di toni e di colori che attraggano lo sguardo e lo fermino mediante una ben intesa successione di toni e di *contrasti.* Così fatti contrasti, lungi dal nuocere all' armonia, la giovano sommamente; ma quanto più essi son forti, tanto più l' occhio abbisogna di larghe piazze su cui riposarsi dalla viva impressione che essi gli produrrebbero. Da questo si vegga quanto s' ingannano quegli artisti a cui par di poter ottenere armonia nei loro dipinti, tormentandoli di mille colori brillanti, sparpagliati, anzichè di toni vigorosi riuniti in ampie masse e decise.

A seconda che i colori sono più o meno brillanti, a seconda che le gradazioni crescono o scemano, v' hanno armonie dolci, forti, cupe, vivaci ec. Adattare l' armonia d' un quadro al soggetto che esso rappresenta, non è piccola difficoltà nell'arte, e non sempre i migliori artisti ci riuscirono. Questa, che potrebbe dirsi la parte estetica del colorito, giova all' espressione del soggetto più che non si pensa, perchè chi potesse disegnare, p. e., una Deposizione di croce coll' ingegno di Raffaello, e farla pari in colorito alle gaiezze di Paolo, condurrebbe quadro dissonante al tema propostosi, il quale deve, invece, manifestare contrasti gravi e tinte meste, per infondere nell' osservatore quel sentimento di mestizia cupa, ch' è congenito al tema.

Ogni colore porta una differente impressione sui nostri occhi. Il giallo, ch' è il più chiaro, ci ricorda alcuni effetti del sole, perchè luminoso. La più viva impressione è in noi prodotta dal rosso, e fra tutte le mescolanze in cui esso domina, lo scarlatto è la più abbagliante, siccome quello che in se riunisce e la spiccatezza del rosso, e alcun poco della vivacità del giallo. L' azzurro, il più scuro fra i colori della scala cromatica, manca di chiarezza e di splendore, ed è poi fra i colori brillanti il più freddo. Quest' è la ragione per cui giova tanto a

dar risalto alle tinte calde. Il verde che non è nè ben chiaro nè ben scuro, ricrea la vista, e torna tanto più gradevole quanto è più chiaro e tirante al giallo. Le tinte della scala cromatica, considerate nell' annunciato modo, si dividono quindi in *luminose* e *calde*, in *fredde* e *scure*.

Non sempre il pittore può scegliere a suo talento il colore dei diversi oggetti che entrano nella composizione del suo dipinto, ed anche quando una sì fatta scelta dipende da lui, egli può adottare tale una disposizione di effetti per cui ne risulti una riunione di corpi, in cui il colore non sia modificato nè da luce, nè da ombra forte. È manifesto che se questo artista si valesse di colori male accordati fra loro, quando fossero veduti di lontano, parrebbero stagliati come quelli di una carta da gioco. Nel caso dunque in cui i colori non potessero essere modificati dall' ombra, conviene sceglierli non opposti nè di tinta nè di tono.

Quando il pittore per l' indole del suo soggetto è forzato a porre raccostati colori fra loro disarmonici o, come si direbbero, nemici, i trattatisti consigliano di conseguire l' armonia a mezzo di un giusto chiaroscuro, che secondo essi vale a togliere ogni dissonanza di colore. Difatti, a stupendo effetto puossi arrivare, quando nella composizione di un quadro si giunga a distribuire la luce e l' ombra con tale un artificio che ne risulti il giusto rilievo dei corpi in relazione colla degradazione prospettica dei piani e de' toni.

Il chiaroscuro, dice a ragione Merimée, esiste indipendentemente dal colore, ma siccome nelle cose naturali lo accompagna sempre, perchè gli oggetti colorati sono sempre sommessi ad una degradazione di luce, i suoi effetti si collegano per modo a quelli del colore che bastano fino ad un certo punto per richiamarne la idea; ed è per questo che vedendo un disegno od una incisione dicesi spesso, che ci s' indovina il colore. V' è dunque (aggiunge egli) un' arte di accomodare

e masse d'un quadro in modo, che gli oggetti risaltino a mezzo di ben condotti contrasti, e questa arte distingue i veri coloritori, più assai che la verità delle tinte.

Anche Dandré Bardon, Mengs, Wattelet, dimostrarono nei loro trattati, come un ben digradato chiaroscuro giovi in sommo grado all'armonia dei dipinti; ma essi però, al paro del Merimée, fissarono la base dell'armonia sul contrasto simultaneo dei colori, e su norme prestabilite per disporli in masse, e romperli artatamente; in una parola, ne sopposero lo assestamento ad una convenzione prefissata. La qual cosa è contraria, non dirò al verosimile, ma al vero; imperocchè nella verità i colori si mostrano raccostati a caso. Eppure è ben raro che nella unione loro si scorga disarmonia. Come avviene dunque questo fatto, dinanzi a cui si dileguano, quasi nebbia, tutte le più sottili investigazioni dei trattatisti? Essi pretendono in qualche modo spiegarlo, affermando, che ciò accade, perchè in natura i colori vanno ferzati dalla luce risplendente dell'aria e del sole, luce che non può essere adeguata dai ristretti mezzi dell'arte. La ragione è speciosa, ma non giusta, imperocchè se l'arte giunge in certi casi a dare tale illusione, da offerire le identiche apparenze del vero, segno è ch'ella ha i mezzi di raggiungerle. Ma quali esser possono codesti mezzi? Secondo il debole parer mio, la sicura conoscenza degli effetti del raggio complementare nell'ombra, effetti che dai trattatisti come dai pittori furono, in generale, non abbastanza studiati, sebbene meritassero d'esserlo assai più del bello ideale, e delle armonie convenzionali.

Permettetemi dunque che su questo astruso argomento io v'intrattenga in breve, esponendovi, per quanto è possibile in una Lezione, il prodotto dell'osservazione di alcuni sottilissimi fisici odierni.

Senza dubbio la prima e la più necessaria qualità del colorito consiste nel presentarci quelle apparenze colorate che

veramente si mostrano negli oggetti naturali, sia che si trovino forniti o no di vaghe e ben distribuite tinte. Per altro la difficoltà d'imprimere agli oggetti il giusto loro colore, quando ben si consideri, si vedrà provenire più assai dalla miglior imitazione della parte ombrosa e semi-ombrosa, che non da quella illuminata dei medesimi; sebbene questa ultima sia la dominatrice del colore di tutto l'oggetto. Tanto è ciò vero, che tutto giorno vediamo quanto meglio valgano i principianti ad imitare bene le parti in chiaro che non quelle ombrate, e riescano meglio a copiare il dipinto altrui che non le cose naturali, e in quello più le parti in lume che non le altre in ombra. Ciò avviene perchè, tanto nel naturale che nel dipinto, le parti luminose presentano un colore deciso e facile al confronto, mentre nelle ombrate v' ha certo che d' incerto e di vago, ch' è d' ordinario una risultante di contrasti e di tinte rotte, difficilissime a comprendere come ad afferrare. L' imitazione delle parti ombrose dei corpi forma dunque il difficile dell' arte del colorire, ed il merito dei grandi coloritori sta più nella scienza delle ombre, che non in quella de' chiari.

Di ciò s' accorsero tutt' i trattatisti della pittura, ed in particolare il sottile Leonardo, il quale numerosissimi precetti dettò intorno alle variazioni che nel colore delle ombre vengono prodotte dai riflessi di altri corpi colorati. Ma, nè lui nè altri giunsero a stabilire, quale dovesse essere di sua natura così fatto colore dell' ombra. Il Vinci soltanto pose innanzi la poco accettabile proposizione, che l' ombra non fosse se non porzione di tenebre, che il nero diventasse il rappresentatore di esse tenebre, e che quindi le diverse gradazioni delle ombre dovessero rappresentarsi con una maggiore o minore quantità del nero stesso. Egli medesimo poi mostrò di non essere contento di così fatta teoria, allorchè suggerì di far gittar l' ombra ad un dito sulla parte già dipinta in lume di quell' oggetto di cui deve dipingersi un pezzo in ombra, per

vere un mezzo di confronto nel colorire questo secondo, affinchè non riesca o troppo rosseggiante o troppo tendente al giallo. E contraddisse poi la stessa teoria colla osservazione che fece delle ombre rosseggianti nei corpi verdi, ed altrove.

Mengs pretese dar regole anche egli sul colore delle ombre, ma, come il solito, così incerte, così nebbiose, che nessuno può trarne utili norme pratiche. Che se queste si volessero rinvenire, osservando i capilavori di quegli artisti i quali meglio colsero gli effetti naturali delle cose imitate, come sono, p. e., il Caliari, Tiziano, Correggio ed i più valenti Fiamminghi, ci scorgeremmo nelle ombre, d'altra parte stupende dei loro dipinti, tanta incertezza di sistema, tanta varietà e insieme apparente incongruenza, che ben si può dire non altro essere in esse se non quel recondito magistero che non può venire sommesso a regola.

Vediamo adesso se per caso queste norme ci fossero nelle più comuni maniere d'insegnare il colore. A dir vero non mi avvenne, in tanti anni di viaggi e di esami sui metodi d'insegnamento artistico, di trovare mai su tale proposito un corpo di dottrine basato su norme fisse; ma solo più o men buone pratiche, ovvero qualche massima desunta dal lungo esercizio dei buoni maestri. — Alcuni si fondano, a mo' d'esempio, sull' accennato consiglio di Leonardo, di far gettar l' ombra di un dito o di un altro corpo opaco sulla parte più colorita in lume, dell' oggetto che si vuole rappresentare, per aver più facile il colore da stendersi alla parte ombrata. Altri, con maggior saviezza, collocano la persona che intendono ritrarre dinanzi ad un piano di colore consimile al piano che deve avere il fondo del quadro, e vestire anche la detta persona cogli stessi abiti e cogli stessi accessorii che deve aver nel dipinto.

L' uno e l' altro di questi mezzi possono reputarsi opportuni, ma sono ben lungi dal costituire una teoria. Si aggiunga

che il primo è un soccorso ben debole al bisogno; il secondo è applicabile soltanto ai ritratti ed a qualche studio parziale. Ed inoltre, venendo usato così a caso e senza una ragione fondata, gli effetti che se ne ottengono non possono essere attuati in opere di grande importanza, nelle quali è fisicamente impossibile disporre i modelli nelle stesse combinazioni supposte nei quadri che si devono condurre. Ne viene quindi che dalla maggior parte delle scuole, come da varii scrittori d'arte, si ritenga essere unico mezzo d'insignorirsi d' un succoso ed armonico colorito, quello di copiare i dipinti de' migliori coloritori, e d' imitare il naturale. — Per la qual cosa, se pure senza l' aiuto dell' ottica e della fisica, i professori dell' arte riescono anche oggidì a compiere lavori degni di lode, eziandio per quanto spetta alle ombre; ciò torna bensì a loro encomio, ma è forza il dire che vanno innanzi non altro che a caso; e chi va a caso, una volta o l' altra bisogna che inciampi, e sia poi sempre impedito di farsi guida sicura agli altri. Laonde ben si può affermare che in questa parte dell' ombre, la teoria del colore è in quello stato medesimo che sarebbe la musica esercitata da chi non sa le note, e canta o suona, come suol dirsi, *ad orecchio*. Per uscire di queste dannose incertezze, parmi non vi sia che una via; esaminare dapprima i fenomeni della visione in ciò ch' hanno di relativo al colore delle ombre, poi indagare e stabilire nettamente, per quanto è possibile, gli effetti di questi fenomeni sul nostro occhio.

Fra questi nessuno ha più relazione coll' argomento di cui favello, quanto quell' illusione ottica che dicevasi un tempo *colore immaginario*. Aristotele nell' antichità, santo Agostino nei primi secoli cristiani, e finalmente nel medio evo un Alozeno arabo, aveano posta attenzione su quei colori che appariscono entro agli occhi nostri, dopo averli per un tratto tenuti rivolti al sole, o quando, fissato lo sguardo per qualche tempo in uno dei colori distinti, chiudiamo gli occhi in-

ceramente alla luce, o li volgiamo in luogo che ne sia affatto privo. — Jurin, Newton, Buffon, Scherffer, Darwin e molti altri, riconobbero, in tempi a noi più vicini, ed anche ai tempi nostri, il fenomeno di questi colori, i quali per essere affatto interni negli organi dell' occhio, furono chiamati da prima *imaginarii* o *fantastici*. Laonde, valendosi di replicati esperimenti stabiliti tanto per mezzo del prisma, quanto in altri modi, fissarono le leggi secondo le quali si mostrano. Essi trovarono che il colore succedente al naturale era sempre quello che nel circolo cromatico teneva il luogo contrario, e ch' esso poi era il risultato della meschianza dei due laterali. Laonde, un dato color naturale, affisato lungamente dall'occhio, destando in questo, allorchè chiuso, la sensazione di altri colori contrarii della scala cromatica, ne avveniva che questi secondi fossero come una conseguenza della prima impressione e quasi completamento di quella, e per tale ragione venne forse dato nome di *complementario* al colore risultante dal fenomeno indicato.

L' ordine di successione osservato nei colori prismatici ha luogo in questo modo. — Dopo di aver fissato gli occhi nel colore

se rosso	si ottiene	il verde azzurro
se ranciato	»	l' azzurro
se giallo	»	il violetto
se verde	»	il rosso purpureo
se azzurro	»	il ranciato
se indaco	»	il dorato
se violetto	»	il giallo.

e così al *bianco* succede il *nero*, ed al *nero* succede il *bianco*.

L'inglese Rumford ed il Cav. Bossi, valente artista italiano, ricercarono se avvenisse mai tale fenomeno ed in qual modo si potesse scorgere, non solo posteriormente alla sensazione del colore naturale, ma anche simultaneamente; e ci riuscirono. Lo osservò il primo nell' ombra dei corpi che at-

traversano i vetri colorati posti contro luce; e il secondo si valse dei corpi colorati facendo l'esperienza seguente. Inclinava egli questi vetri colorati sopra un foglio di carta bianca in modo, che passandovi la luce, gittassero su di questo il loro colore. Poscia, impedendo il passaggio della luce col mezzo di un corpo opaco qualunque che occupasse non troppo spazio nel vetro stesso, mostrava che l'ombra, la quale appariva nel piano sottoposto, risultava sempre del colore complementario al piano medesimo.

Questo fenomeno del colore complementario fu riconosciuto anche in altre consimili circostanze. Meusnier ed il Brewster avevano osservato il colore complementario verde nel foro di una tenda colorata in rosso, dietro cui stava un fondo bianco. Quest'ultimo, e dopo lui il Lamè, citano l'osservazione, già sopra indicata, dell'apparire del colore complementario nei luoghi bianchi che rimanevano ombrosi in una sala tinta in rosso ed illuminata dal sole.

Plateau rinvenne la contemporaneità del colore complementario nelle liste di cartone posto attraverso carte colorate trasparenti, collocate contro la luce.

Molti fisici osservarono che, svolgendo una carta bianca all'ombra di un bosco, si tingevano in rosso gli sbattimenti che ci cadevan su, mentre la carta era illuminata in verde, per causa del color delle foglie fra cui passava il raggio solare.

Leonardo notò che le ombre cadenti sulle pareti bianche illuminate dal sole, verso la sera azzurreggiano. Buffon, Millot, Saussure, Meleville, Priestley stabilirono, con inoppugnabili esperimenti, che al principio del giorno le ombre cadenti sulle pareti bianche illuminate dal sole, tendono al verde, poi all'azzurro, indi al violetto; che all'inoltrare del giorno sparisce in esse ogni colore determinato; e all'avvicinarsi invece della sera comincia a mostrarsi il violetto, poi l'azzurro ed in fine il verde.

Senza noverare le ipotesi con cui i fisici tentarono indagar le cagioni di questi effetti (lo che sarebbe uscire dal nostro scopo) veniamo a vedere con quali modi pratici si possa raccertarsi del vero colore complementario nelle ombre, e diciamo in via di premessa, che esso non lascia mai di mostrarsi ai nostri occhi, e che l'effetto di tale fenomeno si manifesta maggiormente dove lo squilibrio negli oggetti osservati è maggiore, cioè dove la luce sia accanto all' ombra, e sempre più nella parte ove l' azione di essa luce si mostri minore, come nell' ombra stessa indipendente dai riflessi.

Ciò posto, ecco con quali esperimenti si possono rinvenire i mezzi meccanici facilissimi per trovare praticamente il colore complementario tanto semplice quanto misto, senza bisogno d' astrusi calcoli. Questi esperimenti, consigliati prima dal Calvi nella sua bella memoria *Sui modi di dipingere le ombre*, pubblicata a Milano nel 1842, furono raffermati da altri susseguentemente, e sempre trovati giustissimi.

Prendansi parecchi cartoncini assai densi di pasta, e tinti di colori ben vivi e decisi; facciasi in ciascuno d' essi un foro della grandezza di una moneta di media superficie. Poi si prenda un cartoncino bianco, e si collochi in modo che su questo non cada la luce direttamente. Quindi, tenendo uno dei cartoncini colorati e forati ad opportuna distanza dal bianco, nonchè a buona e viva luce, si osservi questo secondo dal foro praticato nel primo e si scorgerà la parte d' esso visibile dal foro, assumere sempre il colore complementario a quello del cartoncino dal quale si guarderà.

Ove poi si cambi il cartoncino bianco in altro di qualsivoglia tinta, anche in questo si vedrà sempre un colore, che sarà un composto del complementare a quello del cartoncino forato e del colore locale dell' altro. E con tal mezzo si potrà praticamente conoscere quale colore si convenga all' ombra di ogni corpo colorato, in prossimità d' altro di qualsiasi colore.

È però da avvertire, che gli esperimenti suesposti ed altri consimili, possono essere facilmente disturbati dall'effetto dei riflessi, e che perciò deesi evitare di praticarli in camere, ove le pareti ed altri oggetti possano produrne di sensibilmente colorati. Per la stessa ragione apparirà più evidente il fenomeno dove non cada raggio di sole, specialmente in quelle ore nelle quali la sua luce si trovi dal più al meno colorata (1).

Questo fenomeno del colore complementario, su cui per la brevità del tempo concessomi, troppo ristrettamente posso oggi trattenervi, è forse, a creder mio, quello che spiega perchè in pittura certi colori pajono non accordarsi fra loro, mentre nel vero non riescono discordi giammai. — È chiaro (almeno a me pare così) che mentre nelle ombre degli oggetti naturali, l'occhio trova sempre il colore complementario e vien posto, per dir così, in equilibrio da questo, non possa venir offeso da quelle disarmonie delle parti ombrate dipinte, quando essi oggetti mutano un così fatto colore.

Se l'artista, guidato da tali cognizioni, vorrà esaminare le opere dei migliori pennelli veneti e fiamminghi, vi troverà la conferma delle cose qui dette e la prova della suesposta teoria. Osserverà infatti nei più ben conservati dipinti di essi, le parti in ombra tendere talora al verdognolo, talora all'azzurro, tal altra al rossiccio. Finora una così fatta tendenza venne considerata effetto del puro capriccio, e si tenne come caso la buona riuscita; ma ragionando secondo gli esposti principii, si vede come sia cagionata dal colore vicino dominante, la tinta del quale introdotta nell'ombra, diventa il colore complementario dall'artista opportunamente rinvenuto.

Non v'ha dubbio quindi che questi, conoscendo la ragio-

(1) Il Calvi determinò gli effetti ottenuti dai nominati cartoncini, aggiungendo al sottile suo lavoro, una tavola indicante i risultamenti da lui conseguiti con que' cartoncini, tanto rispetto al colore complementario semplice, quanto al composto.

me del perfetto riuscimento delle parti ombrate dipendere dall' aver indovinato la legge del colore complementario, non sia in grado, scortato dalla stessa legge, di ottenere nelle opere sue quell' effetto medesimo, e perciò di avvezzare l'occhio a distinguere meglio i colori delle ombre naturali.

A compimento di questa Lezione dirò ora qualche mio pensiero, sul modo che mi parrebbe più opportuno onde poter apprendere le pratiche e le norme del ben colorire. La ristrettezza del tempo e la importanza della materia, mi sforzano a stringere il mio discorso al solo pittore di storia.

Credo d' aver mostrato più volte nel corso di queste mie Lezioni, come sia di sommo vantaggio, in ogni ramo della pittura, far precedere allo studio del naturale quello de' buoni trecentisti e quattrocentisti. — Nel colorito la cosa va di passo uguale, giacchè que' maestri, senza aver tinte nè succose, nè fatte armoniche da industri artificii, sono però di sovente più conformi a verità che parecchi fra gli stessi cinquecentisti più lodati. In essi, non convenzioni, non l' inevitabile alternarsi del rosso, del verde, del giallo, non artificiato gioco di industre, ma non verosimile varietà; tutto mira ad accostarsi alla castigatezza semplice ch' è nel naturale.

Mi si risponde, che studiando il colore sui soli quattrocentisti, i quali sovente, per amore di semplicità, non ricercarono quegli armonici contrasti di toni che spesso la natura ci presenta, e l' arte sa con ingegno raccogliere, sarà difficile si possa arrivare quel vago e quell' intonato, che fa si ammirate le tele di Tiziano, di Paolo, di Paris Bordone e di tanti altri. Questo è vero, ma è vero pur anche che gioverebbe cercare questa varietà, questa vaghezza, questa intonazione negli effetti che ci offre natura, quando si abbia imparato a guardarla con massime sicure, poche, schiette, e senza i convenzionali artificiamenti della luce chiusa. Così fecero i fiamminghi insigni, e per tal via raggiunsero un colorito che, rispetto a veri-

tà di luce diffusa, non mi par superato da nessun' altra scuola (1).

Quando altra volta esposi questa opinione, mi venne ribattuta con un esempio, quello di Wandick, che pur essendo fiammingo si recò a studiare il colore a Venezia, anzichè sul vero. Ma Wandick avea bisogno di abbandonare i vizii di caricatura che anche nel colore avea contratto da Rubens, e stimò giudiziosamente di correggersene collo studio dell'opere di Tiziano. Fece bene perchè migliorò la maniera sua; ma solo perfezionolla quando meditò sul vero continuamente, e dipinse que' suoi ritratti inarrivabili, in cui non v'è più traccia nè di Tiziano nè di Rubens, ma scorgesi invece imitato stupendamente il naturale. In ogni modo, un solo esempio nulla prova; e resta sempre incontestato che i Teniers, i Terburg, i Girard Dow, Van-Ostade, Guyps ecc. tutti furono allievi del vero piuttostochè delle imitazioni d' altri maestri e questo vero studiarono con que' metodi tecnici, che v' indica

(1) Si avverta bene che lo scopo di un artista, ne'suoi studi relativi al
colorito, dev' esser quello di riuscire originale, non copiatore dell' altrui;
per conseguir ciò, solo studio utile è quello del naturale, perchè allora l'i-
dealità necessaria al pittore anche colla tavolozza in mano, si forma sopra
zi conformi al suo concetto. — Si obbietta, che Tiziano, Correggio, ed
sommi pennelli, furono i migliori interpreti di questa verità, e quindi
vono come ottime guide ad intenderla. — Non posso in ciò convenire
chè il colorito dei grand'uomini accennati, è sì bellissimo, ricco della
scienza de' contrasti, ma a quello della verità si accosta ben meno di
to si creda. E basta a convincersene, il porre da presso una testa vera
robusta, ad una delle più robustamente dipinte dal Vecellio. Quest
sommo avea studiata la verità, come tutti gl' ingegni elevati, l' ave
diata per farla base del suo inarrivabile ideale; e quest' ideale avea
secato, in modo piuttosto unico che raro, nelle opere sue. Laonde il
rito di lui, al paro di quello di tutti gli altri insigni pennelleggia-
quadri monumentali, è *idealità*, non *verità;* e chi si ponesse a
quella per conseguir questa, farebbe una caricatura — ; l' idealità
dalla mente del genio è quell'alta manifestazione del concetto che
per quanto ingegnoso, può osar d' imitare, senza perdere la potenza
stica che Iddio gli ha largita.

nelle precedenti Lezioni, i soli che possano lasciare speranza di raggiungere giusto il colore della natura. — Volete una prova, se è proprio la verità e non la imitazione dei grandi coloritori che insegna a colorir bene? Guardate ai buoni paesisti odierni che sono tanto superiori agli antichi. Essi non aveano modelli da guardare, perchè il Lorenese, Gaspare Pussino e Salvator Rosa sono egregi per poesia di stili, ma in fatto di verità nel colore manifestansi (che che si dica) ai viventi inferiori. Ebbene, i buoni paesisti odierni si formarono tutti sulla verità, e non altro che su quella impararono i tanto ammirati magisteri delle lor tavolozze.

La sola parte in cui può venire di grandissimo giovamento lo studio dei grandi coloritori, specialmente veneziani, è quella che si lega alla tecnica del disporre e del sovraporre gli strati coloranti. E ciò perchè, avendo noi moderni perduta del tutto la tradizione di quella tecnica, ci è giocoforza tentare di riacquistarla a forza di osservazioni e di esperimenti su quegli insigni pennelleggiatori. — Ma lo studiare una tecnica, non vuol dire nè copiare, nè imitare chi la adoperò; vuol dir solo valersi dei suoi mezzi pratici per eseguire cose proprie cavate da quel modello che solo può dare originalità, se anche rappresentato contemporaneamente da mille, cioè il vero.

Sia dunque questo vero principal vostra guida anche nel colore; procurate vederlo in tutte le condizioni di luce diretta e riflessa, da vicino e da lontano, su tipi e caratteri differenti, in diverse condizioni di cielo, e ritraetelo esattamente quale lo vedete, salvo poi a modificarlo d' idealità, quando il soggetto ed il sentimento vi portino a rintracciare quei veri che la natura posta a modello non dà, i veri dell' affetto e del moto. — A tale studio vi sarà istradamento l' esercizio di guardare il vero all' aperto: questo vi toglierà dalle molte inevitabili convenzioni a cui guida il perpetuo ricopiare dal naturale entro a

stanze chiuse, a quella troppo uniforme scala d'incarnazioni, alla quale è norma l'abitudine contratta di ricopiare il nudo sempre in una stessa condizione di luce.

Il quale sistema del dipingere il nudo io non dico già che sia dannoso e neppur disutile, solo credo che sarebbero necessarie alcune modificazioni a renderlo più proficuo, altre a togliere quel chè di falso che, pel lungo riposo dell'azione, si chiude nel vero stesso. Mi spiego subito, subordinando umilmente ai maestri dell' arte il concetto mio, perchè veggano se possa tornare veramente di pratica utilità. — In un nudo che abbia a lungo tenute penzolone le braccia o sia rimasto molto tempo in piedi, il sangue corre rapido alle estremità o, a meglio dire, nell'antibraccio e nelle mani, nella gamba e nel piede. Or dunque, chi si facesse a colorire queste parti dal modello quando son turgide di sangue, è chiaro che le farebbe d'assai più rossastre che non quelle dell'uomo, quando sia in moto o da poco tempo fermo. E siccome nella maggior parte dei soggetti che si rappresentano, queste due ultime condizioni sono sempre da presupporsi, così ne verrà d'indubitata conseguenza, che facendo sempre le indicate parti rossastre, si ritrarrà la verità, ma fuori della sua condizione abituale, e quindi il vero, relativamente alla rappresentazione, sarà falsissimo.

Ma c'è di più. Perchè si copia il nudo in dipinto? — Per apprendere a colorire bene la carne; egregiamente. Ma questa carne nel mondo dei fenomeni, che è quello a cui il pittore di storia deve consecrare la tavolozza, non è sempre in una stanza a tramontana illuminata da alta finestra. Ella è spesso ferzata dal sole, talvolta appare olivastra perchè battuta da colori azzurri o verdi, o per contrario rossigna se tinte rosse vi si riflettano. Da questi varii accidenti ne viene infinita varietà nelle carni; e questa varietà siamo ben lungi dall' impararla o dall' indovinarla, vincolati dall' abitudine di quella sola con-

dizione di luce di cui dicevo testè. Il contrario bramerei; bramerei cioè che ad ogni nuova posizione di nudo che si vuol dipingere, variato fosse il colore essenziale da cui essa viene illuminata nelle parti chiare, e riflessata nelle scure. Perciò la farei campeggiare, ora su fondi azzurri, ora su gialli o rossi, interporrei cortine trasparenti di vario colore ai raggi che la rischiarano, e così vorrei che l'artista poco a poco s'iniziasse nei differenti effetti dei colori sulla carne.

Oltre a ciò parmi sarebbe vantaggioso vestire alcune parti di questo nudo che si vuol dipingere, e vestirle con abiti di vario colore e di vario tono. Ciò servirebbe a mostrare quali tinte s'armonizzino più o meno con certe carni. Sarebbe pure di molto profitto, a parer mio, acconciare talvolta il modello in qualche azione tolta da buoni coloristi, assestarlo in quella condizione di luce da essi presupposta, ricoprirlo cogli abiti istessamente foggiati e tinti, poi darlo così a dipingere, istituendo savii confronti, dai quali risultasse in modo evidente, quanto i sommi tinteggiatori più o meno siensi accostati al vero.

Studiando così il colore, prima sulle semplici tinte del bel quattrocento, indi sul vero vestito e nudo, in tutte le varie combinazioni di luce e di colore; fatto sicuro in una parola l'artista di rappresentar bene anche col pennello la verità, concedo gli tornerà utile uno studio analizzatore sull'opere migliori di Venezia e di Fiandra. Su queste potrà fissare certi canoni di effetto, che lo porteranno, senza imitazioni, a disporre armonicamente le tinte sui quadri suoi.

Da queste osservazioni aiutate dal continuo esercizio del pennello, egli potrà cavare moltissimi utili corollarii, di cui alcuni mi piace notar qui perchè, se non erro, d'immediato pratico vantaggio. Vedrà p. e.:

1. Che i colori freddi danno gradazioni assai più accette all'occhio che non i caldi, e lo affaticano meno. Quest'è la ra-

gione per cui bisogna far predominare i primi, nei soggetti specialmente di un'indole dolce e dilicatamente mesta.

2. Che introducendo un colore caldo fra molti freddi, meglio troverassi l'armonia generale; e le tinte che sembrano urtarsi le une con le altre, si mostreranno meno discordi, se collocate vicine ad un colore affatto opposto ad esse. Così, p. e., il bianco, l'azzurro, il grigio ed il verde, che si veggono in un paesaggio, appariranno più armonici frammeschiandovi un colore rosso brillantissimo e vigoroso, posto in un sito molto appariscente.

3. Che molti pittori della scuola olandese riuscirono egregiamente ad ottenere nei loro quadri l'armonia risultante dal reciproco riflettersi di due colori vicini, di maniera da produrre la fusione e l'unione di molte tinte, e la connessione dei due estremi, il caldo ed il freddo. Questo riflettersi dei colori è più o meno potente, secondo il maggiore o minor brio della tinta sulla quale la luce batte da principio, o secondo il grado d'ombra nel quale è ravviluppato l'oggetto vicino che riceve la luce riflessa. Ciò dipende del pari dalla situazione degli oggetti ed anche dalla lor superficie pulita o rude. Per esempio, quando la luce cade sull'erba o sulle foglie, rende questi oggetti men verdi, in causa del riflesso del colore del cielo. Conviene dunque ricordarsi che un corpo riceve il colore riflesso dal corpo vicino in due maniere. Quando un raggio di luce cade sopra un oggetto, vien ribattuto dal colore di questo oggetto che lo comunica ai vicini; ma se poi questi ultimi presentano una superficie levigata, vi sarà senza dubbio un secondo riflesso.

4. Che se una luce calda è circondata da toni caldi, essa produce un effetto largo e brillante pei raggi che mostra diffondere. Quando essa poi è circondata da toni freddi, il contrasto le dà un certo vigore. Se pongansi i colori più forti sui toni scuri, il loro stesso vigore impedisce che paiano pe-

santi. I Fiamminghi usarono di tale artificio con grande successo.

5. Che se pongansi a contatto due colori di origine differente, ci apparisce accresciuto in ciascuno d'essi il valore, per l'effetto di un tale contrasto. Così il verde dà vigore al rosso, e la porpora al giallo, perchè ognuno di essi non contiene che raggi assolutamente stranieri all'altro. Reynolds dice che il colore principale o più apparissente del quadro, dev'essere richiamato in differenti parti della composizione, perchè un solo colore posto in un solo punto farebbe macchia e produrrebbe disarmonia. Egli ha ragione, giacchè i dipinti in cui questa regola vien trascurata, è difficile riescano temperatamente gradevoli all'occhio. Questo richiamo d'uno stesso colore apparissente in più siti d'un medesimo dipinto, è ciò che gli artisti chiamano *bilancia del colorito.*

6. Che quando la principale luce si compone in gran parte di colori freddi e di tinte dilicate, è bene che le ombre sien calde, a fine di produrre utili contrasti ed aggiungere forza. Ognuno sa che le ombre sono più o meno influenzate dagli effetti dell'atmosfera, la quale tende a togliere loro una parte di vigore e a dare ad esse un tono più freddo; ma siccome le piazze che occupano nel quadro le ombre forti ed i colori ben decisi, rappresentano i punti più vicini all'occhio, così e le une e gli altri devono partecipar meno della tinta atmosferica che ha la proprietà di far sembrare un oggetto molto lontano dall'occhio.

7. Che è necessario rompere il più possibile i colori interi, per ridurli a toni armonici grati all'occhio, ed ottenere da questa pratica diretta dal gusto, effetti gradevoli, e più alla verità conformi; perchè la verità, o per l'intromissione degli strati atmosferici, o per l'incrociamento dei riflessi colorati, ha di raro assai colori interi, sì bene tinte *rotte* tendenti più o meno al neutralizzamento di due o tre colori. Ma bisogna poi ri-

cordarsi, che mancando alle tinte condotte a pennello lo splendore di quelle del vero, è mestieri avvivarle con piccoli tratti di color brillantissimo intero, che a mezzo di arditi contrasti, tolga all' intonazione generale fiacchezza o monotonia. — In questo artificio fu insigne Paolo, ma forse più industre il Tiepolo.

Del resto codesti artificii, che nei grandi maestri si rinvengono osservando ponderatamente i meglio fra i dipinti loro, perdono d' importanza dinanzi ad un fatto che mi pare incontrovertibile, ed è quello, che a rendere vero ed armonico il colorito di un quadro, più d'ogni cosa contribuisce una giusta degradazione ed esatta distribuzione del chiaroscuro. Raggiunte che sieno queste due condizioni, bene avvertiti gli effetti del colore complementare nelle ombre, ogni colorito delle parti in chiaro diventa armonico.

A provare che il colore come colore, non è quello da cui ne venga la buona e gradita intonazione dei dipinti, valgano due fatti. Il primo, che Raffaello nelle masse luminose, specialmente a fresco, ha un colore altrettanto robusto e vivace quanto quello di Tiziano, eppure è ben lungi dall' arrivare l'armonia e la intonazione del Vecellio, appunto perchè il chiaroscuro talvolta non è ben degradato, tal altra manca di opportuni riflessi. Il secondo, che quando vediamo (come già dissi) un intaglio in cui il chiaroscuro sia inteso e ben digradato, notiamo, a ragione, che pare ci si veda il colore. Segno evidente che il colore, come tale, non è necessario a far apparire armonico un dipinto.

Se non è per altro necessario, egli è senza dubbio opportuno; e perchè questa opportunità possa raggiungersi in modo agevole, importa conoscere due fatti rilevantissimi. — Primo, in qual modo i colori si rinvigoriscano col mezzo della opposizione e si armonizzino. Secondo, in qual modo si possa cogliere più facilmente il tono e il colore della verità, quando ci poniamo a copiarla.

Concedetemi che su questi due fatti, io vi tenga adesso breve discorso.

E in quanto al primo. — I tre colori primitivi o generatori (giallo, rosso ed azzurro) quando sono congiunti in proporzioni ineguali, si fanno valere reciprocamente di più, a seconda che l'uno sull'altro prevalga; di modo che, ad esempio, il rosso sembra ben più rosso quando è veduto a fianco del giallo e dell'azzurro. Lo stesso succede degli altri due. Codesto valore apparente, diventa sensibilissimo per uno d'essi, se gli altri due vi sieno rispettivamente in minore quantità. Ma questo valore cresce poi considerevolmente, se al colore dominante semplice, si uniscano colori binarii (verde, aranciato, violetto). Quando il verde, per dirne una prova, è subordinato, fa brillare il rosso, quando lo sia il violetto, comparisce più splendido il giallo. Ma se il colore dominante fosse, per esempio, l'azzurro, e che gli si opponesse l'aranciato in una massa egualmente grande, l'unità azzurra sarebbe combattuta e distrutta da questa seconda unità di colore binario, troppo intensa e troppo vasta.

Da ciò si scorge quanto torni necessario che sulla tavolozza sieno posti in equilibrio fra loro i tre colori principali. Imperocchè, anche dato tale equilibrio, pure s'inciampa in dissonanze rilevantissime nell'uso de' contrasti. Quanto non sarebbero queste dissonanze maggiori, se la tavolozza portasse due o tre tinte strillanti e fuori del sistema cromatico conveniente; se ad esempio ci fosse del rosso d'orpimento (minio), del verde brillante, e del giallo crudo!

È dunque una legge incontrovertibile dell'ottica, che un colore sembri differente da ciò ch'è in fatto, quando gli si oppongono altri colori, e che se vi si accostano o del bianco, o del nero, la sua vera tinta si mostri tanto più sensibile.

Quantunque, in generale, i contrasti contribuiscano a rendere più spiccato il carattere di un colore, può avvenire

per altro, che de' contrasti troppo arditi distruggano invece questo stesso carattere. Ad esempio, le gradazioni rosso-violette delle carni, sensibilissime sopra le guancie e sulle tempie, sono come perdute, quando si trovano in opposizione con una gran drapperia od un vestito d'un azzurro violetto; la qual cosa ha portato a stabilire che il violetto impallidisce la carne. Il bel verde distrugge egualmente le tinte grigio-azzurrastre, e il giallo brillante raffredda le tinte dorate. Egli è perciò che il pittore può e deve usare delle influenze ottiche a vantaggio del suo colorito; e quindi, se vorrà far comparire molto rossastre e caldo le carni, converrà ch'egli vi ponga dappresso tinte leggiere di colore grigio-verdastro, od azzurrognolo, ovvero bianche fredde.

Fra i diversi contrasti de' colori ve n'ha uno degno di molta considerazione, di cui non è facile valutare d'un tratto il principio o la causa, ed è quello che avviene fra due colori dello stesso nome, o se vuolsi dello stesso genere. Ad esempio, il rosso amaranto o violetto, si mostra nemico del rosso aranciato. Ecco dunque, se non un contrasto assai forte, almeno una dissonanza estremamente penosa, che importa evitare. S'aggiunga che tale dissonanza sarà tanto più sensibile, quanto più il tono e la intensità luminosa dei due colori saranno portati allo stesso grado.

Rubens ha quasi sempre introdotti i tre colori principali nelle sue pitture, e il più delle volte è il rosso che domina; perciò il rosso acquista molta energia per la cura che si dava questo sommo coloritore di associarvi o di opporvi il giallo o l'azzurro, o anche semplicemente tinte neutre azzurreggianti. Qualche volta però questi due colori appajono nei dipinti di Rubens troppo sensibili, troppo eguali, troppo estesi; e fanno che il quadro sfoggi un colorito soverchiamente brioso, ma sempre però energico. Codesta energia proviene appunto dagli artificiosi contrasti ch'egli sapeva dare ai colo-

ri, come il soverchio brio deriva dal non aver egli saputo o piuttosto voluto, interporre ai contrasti que' mezzi toni che soli procurano dolcezza armonica al colorito, mezzi toni di cui dirò qualche parola più sotto.

Resta ora a parlare del vantaggio de' contrasti prodotti dalle tinte bianche o nere, per far valere la forza dei colori del quadro. L' uso delle masse bianche e nere, non soltanto è utile per caratterizzare le diverse specie di tinte del quadro, e per estendere la gamma ottica, se così posso dire, della tavolozza, ma sono profittevoli sopra tutto, per far comparire più energici tutt'i colori del quadro. In fatti Rubens, Wandick, Murillo, e tutt'i migliori coloritori fiamminghi e spagnuoli, trassero sovente grande partito da questo mezzo. In effetto, nulla manifesta più distintamente il carattere di un colore qual siasi, quanto la opposizione del bianco associata a questo colore, e ciò perchè il bianco è di per sè incolore, e quindi rende sensibile qualsiasi tinta, anche la meno intensa e vivace. Lo si prova nei dipinti all' acquerello, i quali se si lascino campeggiare sulla carta bianca, pajono brillantissimi, quando anche deboli di tono: appariscono invece smorti e fiacchi se vi si ponga un fondo vigorosamente colorato. — È vero che una tinta si fa più sensibile per l' accostamento di certi colori, ma d' altra parte è anche vero che un gran numero di colori può nuocere ad essa tinta; mentre il bianco ed il nero, adoperati con riserbo, sono vantaggiosi per tutte, quali esse sieno. Puossi facilmente far l' esperienza della giustezza di una tal massima, sopprimendo le masse bianche e nere di certi quadri, e viceversa, introducendole in altri che ne mancano. S'intende già che quando io parlo del nero, intendo discorrere di quella tinta che costituisce la privazione del colore, non del nero assoluto, il quale non esiste nella verità quando è visibile, perchè se tale, riceve luce, e nella luce non c' è nero. Ciò sia a lume di coloro che pongono sulla tavolozza il nero d' avorio

e di vite, e lo adoperano a josa nelle tinte chiare dei loro quadri. Sieno essi pur sicuri che non faranno colore brillante mai, e neppur vero.

Dalle teorie che ho premesso, derivano parecchi fatti pratici di cui qui accennerò i principali, a guida di coloro che cominciano il loro tirocinio nel colorire, ridotto adesso, per negligenza delle buone tecniche, una vera babilonia pei poveri principianti, e, Dio volesse, lo fosse pei principianti soltanto.

1.° Al colore delle carni molto intonate nuoce una drapperia violetta; — al grigio azzurrastro, nuoce il verde — al bel giallo nuocono le tinte dorate — al rosso violetto è nemico il rosso aranciato.

2.° Volendo far apparire caldamente colorata una testa, bisogna porvi vicino tinte leggiere di color verdastro, grigio, od azzurrognolo, e sopratutto, drapperie bianche di tono freddastro.

3.° Il rosso acquista molta energia opponendogli il giallo e l' azzurro, ma però in masse che non la oltrepassino metà dello spazio occupato dal rosso.

4.° Per far veramente risaltare l'effetto delle masse di tono in un quadro, conviene oppor loro belle masse biancastre.

5.° Le tinte che più giovano a far parere distanti gli oggetti, sono le violacee, le verdi chiare, le oltramarine e le plumbee (*neutre azzurre*).

6.° Il giallo è reso più brillante dal rosso e dall' azzurro.

7.° Le tinte rosse si fanno più spiccate col verde smeraldo.

8.° Il giallastro pallido acquista vigore dal verde scuro azzurrastro.

9.° Le tinte rossastre chiare diventano più belle, avendo da vicino il giallo paglia chiaro.

10.° Le tinte purpuree brillano più, quando hanno d'appresso il bianco misto a rosso e nero.

11.° Le carni rosee chiare spiccano di più col bianco e coll' azzurro dolce.

12.° Le carni pallide e fresche, invece, col violetto e col cilestro.

Ma v' ha un altro fatto che i grandi coloristi del passato ci provarono incontrovertibile, tuttochè non venisse avvertito da nessuno fra quelli che trattarono del colorito *ex professo*, in libri a ciò solo consacrati; e questo fatto è il seguente.

I colori semplici ed i binarii, se raccostati anche armonicamente fra loro in grandi masse, fanno i dipinti intonati, ma non vaghi, e producono sovente pesantezza. A procurar loro gaiezza e leggerezza, bisogna tali masse spezzare con mezzi toni, specialmente chiari, i quali ritraendo dell'uno o dell'altro colore, ravvicinati ne producano, in certo modo, transizioni e passaggi graditi all' occhio, e spezzanti le masse troppo intere. In questa parte i maestri Veneziani furono, come in tutte le altre che si legano al colorito, insuperabili. Ma fra essi prevalse Paolo, che traendo partito dalle bizzarrissime vesti di che solea vestire le sue figure, immaginava i mezzi toni più pittoreschi, e legava colle varie tinte rotte che dava ad essi in industre modo, l' argentino dei toni freddi col dorato dei caldi; passava con sapiente armonia dall' azzurro al purpureo, facea valere il colore delle carni così, da farle proprio parer vive. Lo emulò in questa parte il Tiepolo, e spesso lo superò. Sicchè è ben raro trovare chi sappia meglio di lui comporre certi arrovesciati alle drapperie coi toni più fini, più armoniosi, più gai. Nei freschi specialmente, è, per questo lato, senza rivali. Per la qual cosa, non dirò ch' io consigli, ma non so condannare, chi bramoso di guadagnarsi ameno colorito, si fa del Tiepolo accarezzato esemplare.

Meglio però assai che da lui, io credo si possa acquistare perizia in questo difficilissimo ramo del colorire, consultando i Fiamminghi, che nei loro preziosi quadretti adopera-

rono i mezzi toni con un ingegno unico, e con quell'arte tanto difficile, che consiste nel nasconder l'arte.

Farà però più solido profitto, e rimarrà sicuramente originale, chi, invece di guardare all'opere degli artisti, s'affisserà sul vero. Perchè il vero, a chi sa consultarlo e studiarlo, presenta una tal varietà di mezzi toni e di tinte rotte, che beato il pittore il quale valesse ad imitarle bene.

Accennata l'importanza delle tinte rotte, resterebbe adesso a determinare la legge regolatrice della prospettiva de' toni, a fine di poter acconciamente ritrarre giuste le varie gradazioni di questi. Ma tale quistione, oltrachè si riferisce più specialmente al chiaroscuro che non al colore, domanderebbe così lunghi svolgimenti, che sarebbero impossibili in una o due Lezioni: ci vorrebbe un apposito trattato. Il quale poi, in fin del conto, non condurrebbe a grandi risultamenti, imperocchè ad imparare tal parte in modo da eseguirla bene, vale assai più la pratica, che non la teoria.

Resta ora ch' io accenni di quali mezzi giovi valersi per poter facilitare la imitazione dei toni e delle tinte che si copiano dal vero, a seconda della loro distanza dall'occhio. Prima norma è quella di porre l' oggetto da imitarsi lontano dall' osservatore, almeno quanto è il supposto punto di distanza stabilito nel quadro. È un grave errore e pur troppo comune, quello di porre vicino il modello, per poi assestarne tal quale lo studio sopra un dipinto supposto a distanza almeno di tre fra gli spazii dell' altezza del modello stesso. Il colore muta essenzialmente sul vero, mano a mano che questo si allontana dall' occhio, appunto perchè si cambia la intensità dei toni. Di più, i toni si abbassano quanto più si scostano. Visti da vicino i colori in chiaro, sono al più alto grado della loro vivacità, quelli dell' ombra più vigorosi nel tono, perchè s' interpone poca aria fra l' occhio e l' oggetto. S' aggiunga, che avendo sotto lo sguardo la infinita varietà di piccole gradazioni e mo-

dificazioni di tinta propria d' un oggetto, si afferra assai difficilmente il tono locale; e questo sopra tutto importa di coglier giusto, se vuolsi dare al dipinto apparenza di verità. Ne viene di conseguenza, che se abbiasi imitato colla massima precisione un modello posto vicino, e si voglia così fatto studio applicare ad un dipinto che abbia un considerevole punto di distanza rispettivamente allo spettro prospettico, si fa il falso, precisamente quanto più si ebbe cura d' imitare il vero.

Per la qual cosa concludo, che una delle più essenziali cure di chi voglia ben colorire dev' essere quella di porre alla giusta distanza il modello. Ciò fatto, conviene con alcuni aiuti raccertarsi del valore comparativo dei toni, sì rispetto a loro medesimi, che relativamente al loro valor reale considerato vicino all' occhio. Perciò sarebbe assai utile rinnovare un esercizio che Oudry, elegante pennello francese (1), ci testificò come usato continuamente dai sommi pittori fiamminghi. Ecco in che consiste. — Supponiamo che debbasi dipingere una biancheria, la quale stacchi sopra una stoffa di robusto colore amaranto. Situato l' esemplare al suo punto giusto, e possibilmente alle stesse condizioni di luce in cui viene supposto il quadro, si piglia un pezzo di pannolino uguale alla biancheria che si vuol ritrarre, e lo stesso si fa della stoffa amaranto, tenendo e l' uno e l'altra vicini. Quando si vuol dare ai due toni il loro valore relativo alla distanza, si prendono i due pezzi di panno indicati, e socchiudendo un occhio, a mezzo dell' altro aperto si confrontano con quelli lontani che si devon dipingere. Allora il valore del tono vicino all' occhio, serve a mostrare di qual modo si abbia a modificare, e rispetto alla intensità, e rispetto al colore, il tono lontano; indi si met-

(1) Encyclopédie Méthodique, *Beaux Arts*, Vol. I, pag 114 e seg. ; *Réflexions sur la maniere d'étudier la couleur, en comparant les objets les uns aux autres.*

te giù la tinta che deve stare, e si evita di stendere invece quella presentata d' accosto all' occhio. Fatto ciò pei chiari, si procede egualmente pegli scuri, e per via di tali confronti, si giunge ad afferrare giusto il tono locale, ch'è grande bellezza, così in fatto di chiaroscuro, che di colore. In questo, e non in altro modo, furono in grado gl' insigni coloritori veneziani e fiamminghi di raggiungere le eminenti qualità del loro colorito, *armonia*, cioè, *degradazione*, *forza* e *giustezza di valor locale*.

BIBLIOGRAFIA.

I migliori libri da consultarsi sulle tecniche del colorito, sì in fresco che in olio sono i seguenti:

Cennino Cennini. — *Trattato della pittura ecc.* (Roma, 1821, in 8.°).

Vasari. — *Trattato della pittura nella quale si contiene la pratica d'essa ecc.* (Firenze, 1619, in 4.°). NB. È inserito in tutte le edizioni delle opere complete dell' autore.

Armenini. — *Dei veri precetti della pittura. Libri tre.* (Ravenna, 1587, in 4.°).

Marcucci. — *Saggio analitico-chimico sopra i colori minerali, e mezzi di procurare gli artefatti.* (Roma, 1816, in 8.°).

Montabert. — *Traité complet de la Peinture.* (Parigi, 1829). V il nono volume tutto consecrato alla parte tecnica, col titolo *Procédés matériels.*

Mérimée. — *De la peinture à l'huile ecc.* (Parigi, 1830, in 8.°).

John Burnet. — *Notions pratiques sur l'art de la peinture*; traduites par P. C. Van-Geel. (Parigi, 1835).

Mrs. Merrifield. — *The art of fresco painting as practi-*

sed by the old italian and spanish Masters. (Londra, 1846, in 8.°).

Hampel. — *Die Restauration alter und schadaft gewordener Gemälde ecc.* (Weimar, 1846, in 12.°).

Eastlake. — *Notizie e pensieri sopra la storia della pittura ad olio ecc.;* tradotte dall'inglese da Gio. Bezzi. (Livorno e Londra, 1849, in 8.°).

Horsin Déon. — *De la conservation et de la restauration des tableaux ecc.* (Parigi, 1851, in 12.°).

SOMMARIO

DELLE

LEZIONI CONTENUTE IN QUESTA SECONDA PARTE.

Quinta Lezione. — *La scultura cristiana e le sue rappresentazioni allegoriche.*

Inferiorità della scultura dei secoli cristiani, in confronto della pittura e del mosaico. — Cagioni artistiche ed estetiche di tale inferiorità — Quale fosse la scultura cristiana dall' ottavo al decimo secolo. — Come e perchè la scultura si ammigliorasse nel dodicesimo, ma non raggiungesse però neppure lo scarso merito della pittura d' allora. — Del legame fra la scultura e l' architettura. — Monumenti ravennati del V e VI secolo, che provano lo stato della scultura in quell' epoca. — Del simbolismo della scultura nei primi secoli. — Perchè comparisse raramente innanzi a Costantino, e si facesse più frequente dopo. — Se le rappresentazioni simboliche pagane che hanno simiglianza con quelle del cristianesimo, fossero semplici imitazioni di esse, od alludessero a' passi delle sante Scritture. — Rappresentazioni simboliche cristiane che si riferiscono soltanto a' passi dei due Testamenti, senza avere riscontri nel paganesimo. — Considerazioni intese a provare la inopportunità dell' allegoria nell' arte de' nostri giorni, quando ci sieno fatti i quali valgano a manifestare la grandezza di un' idea. — Pag. 105.

Sesta Lezione. — *La pittura cristiana de' primi tempi, da Costantino al secolo dodicesimo.*

Se le pitture delle catacombe di Roma sieno o no anteriori a Costantino. — Soggetti comunemente dipinti nelle catacombe cristiane. — Stato della pittura dal III all' VIII secolo. — Principali mosaici di questo periodo a Roma e a Ravenna. — Breve sunto delle controversie agitate fra la Chiesa latina e la orientale sulla bellezza de' lineamenti del Redentore. — Scuola romano-cristiana. — Scuola bizantina. — Gli iconoclasti, ed influenza loro sulla pittura sacra. — Quanto Carlomagno giovasse allo svolgimento delle arti belle durante il suo regno. — La miniatura e i vetri colorati sono i due rami che meglio fiorirono allora in Germania ed in Francia. — Tecnica dei vetri colorati. — Caratteri principali che differenziano le pitture di scuola bizantina da quelle di scuola romano-cristiana. — Influenza della scuola bisantina sui paesi marittimi dell' Italia. — Influenza della romano-cristiana sul rinascimento dell' arte in Toscana. — Conclusione intesa a dimostrare, per via di epilogo, le ragioni che devono guidar la pittura odierna a scopo meramente spirituale. — Pag. 131.

Settima Lezione. — *L' architettura archi-acuta.*

Mutamento dell'architettura sul cominciare del secolo XIII. — Quali sieno le fondamentali basi del nuovo stile. — Come si origi-

Decima Lezione. — *Intorno alle cause che fecero risorgere sul finire del secolo decimoterzo l' arte italiana, ed intorno all' artista che primo attuò questo rinascimento.*

Giotto, nato nel 1276, morto nel 1336.

Undecima Lezione. — *Dei discepoli e dei seguaci di Giotto, e in particolare di Jacopo Avanzi.*

Duodecima Lezione. — *Giovanni da Fiesole detto il Beato Angelico, nato nel* 1388, *morto nel* 1455.

Decimaquinta Lezione. — *L' architettura dal finire del secolo XV ai primi trent' anni del susseguente, detta del Rinascimento.*

Quali cause portassero l'architettura a seguitare le traccie dell'arte romana. — Opinioni dei cinquecentisti sull'arte del medio evo. — Opinione di alcuni Francesi e Tedeschi moderni su quest' arte. — Opposizione che fanno gli scrittori mistici al classicismo e al rinascimento. — Sulle tre direzioni dell' arte, l' arte per l' arte; l' arte religiosa; l' arte sociale. — Si dimostra come il rinascimento, per ciò che spetta all' architettura, debba essere l' espressione di questa terza fase. — Gli architetti di questo periodo non furono imitatori delle fabbriche antiche, perchè gli usi del medio evo, ancora sussistenti, vi si opponevano. — Scoperta del Codice di Vitruvio. — Gli architetti poco profittarono di tal libro, perchè mal lo intendevano, ed anche esaltando i pregi dell' arte romana continuavano più o meno le tradizioni del medio evo. — Erronee opinioni dell' Hope intorno al rinascimento. — Filippo di Ser Brunellesco, e sua influenza sull' architettura contemporanea. — Leone Battista Alberti. — Michelozzo Michelozzi. — Benedetto da Majano. — Francesco di Giorgio Martini. — Il rinascimento in Lombardia. — Tommaso Formentone. — Ambrogio da Fossano. — Bramante. — Il rinascimento in Venezia. — La famiglia dei Lombardi. — Opportunità di studiare lo stile del rinascimento, e di rinnovare gli ornamenti di terra cotta che allora usavansi per tutta Italia. — Il rinascimento franteso e male imitato dagli architetti francesi e tedeschi del XVI secolo. — Pregi e difetti delle architetture del rinascimento. — Casi in cui conviene usare di questo stile. — Pag. 391.

Decimasesta Lezione. — *Lo Squarcione, nato nel* 1391 — *morto nel* 1474, *ed il Mantegna, nato nel* 1431 — *morto nel* 1506.

Il classicismo e l' amore alle antichità greche e romane invade ogni ordine sociale, ed ogni ramo del sapere, quindi penetra anche nella pittura. — Lo Squarcione fu il primo, ne' paesi veneti, a mutare lo avviamento della istruzione pittorica. — Affinità del suo stile a quello de' pittori tedeschi a lui contemporanei. — Ragioni di tale affinità. — La sua scuola è frequentata da numerosissimi alunni. — Il Mantegna suo discepolo. — Se questi veramente traesse la sua maniera dallo Squarcione o non piuttosto dai marmi antichi e dal Donatello. — Influenza dei Bellini sopra il Mantegna. — Pregi e difetti artistici del Mantegna. — Disegno. — Colorito. — Chiaroscuro. — Prospettiva. Invenzione e composizione. — Espressione. — Cause che lo portarono a tanta fama e popolarità — Suoi discepoli. — Grande influenza del Mantegna sui pittori contemporanei d' Italia e d' oltr' Alpe. — Pag. 423.

Decimasettima Lezione. — *Sulle cause che portarono a simultanea grandezza le scuole di pittura italiana, e sulla origine e lo svolgimento della scuola veneta fino a Giovanni Bellini.*

Si confuta l' avviso di quelli che pensano il clima d' Italia essere stato la principal causa del fiorire della sua pittura. — Le tendenze religiose del popolo da prima, indi la prospettiva e l' arte di riprodurre giusto il vero, furono le cagioni più impellenti. — Le associazioni specialmente religiose, e l' amore al Municipio furono anch' essi cagioni efficacissime. — Differenti caratteri delle scuole di pittura italiane, in relazione colle differenti indoli degli abitanti delle varie provincie. — Quadro della vita di Venezia nel medio evo. — La pittura vi s' informa al cominciare del XV secolo. — Ragioni per cui ella rimase ligia alle tradizioni bisantine sino allora. — Mosaicisti greci ed italiani in Venezia. — Primi pittori veneti, Nicolò Semitecolo, Stefano pievano di s. Agnese, Lorenzo Veneto. — La scuola di Giotto non vi trova seguaci tuttochè il Guariento dipingesse in Venezia. — I Vivarini da Murano scuotono primi il sistema tradizionale bisantino. — Analogia del loro stile con quello dei Fiamminghi contemporanei. — Ragioni di ciò. — Se questa analogia possa dirsi un progresso od un indietreggiamento. — Antonio Vivarini e Giovanni d' Alemagna. — Giovanni e Antonio da Murano. — Andrea da Murano. — Luigi Vivarini. — Documento a lui relativo. — Se vi fossero veramente due pittori di questo nome. — Francesco da Negroponte. — Michele Giambono. — Carlo Crivelli. — Gentile da Fabiano istitutore di Jacopo Bellini. — Jacopo Bellini. — Gentile Bellini e principali sue opere. — Suoi pregi e suoi difetti. — La sua pecipua abilità si appalesa nella prospettiva. — Pag. 451.

Decimottava Lezione. — *Giovanni Bellini, il Cima, il Carpaccio.*

Giambellino fu ingegno che avanzò sempre nell' arte. — Influenza ch' ebbe su lui il Mantegna. — Sue prime opere, di non gran merito. — Ammigliorò di assai la maniera quando, col mezzo d' Antonello da Messina, conobbe il metodo del dipingere all' olio. Sue principali opere con questo metodo. — Suo legame con Alberto Durero nel 1506. Cima da Conegliano. — Se fosse discepolo di Giovanni Bellini. — Si prova il contrario. — Differenza della sua maniera da quella del Bellini. — È il più corretto disegnatore della scuola veneta. — Principali sue opere e bellezze che vi si ravvisano. — Difetti in cui incorse qualche volta. — Vittore Carpaccio. — Suo stile. — Valente nella prospettiva e nel dipingere le pompe di cui allora s' adornava Venezia. — Principali sue opere in cui si scorgono i costumi e gli addobbi ricchissimi dei Veneziani d' allora. — Sommo nel manifestare l' espressione religiosa. —

Digitized by Google

imitatori di Tiziano. — Francesco Vecellio. — Domenico Campagnola. — Stefano dall' Arzere ed altri di minor conto. — Andrea Schiavone. — Indizii dell' opposizione che gli ammiratori delle vecchie scuole faceano in quest' epoca al nuovo stile giorgionesco e tizianesco. — Pag. 521.

VIGESIMAPRIMA LEZIONE. — *Il Pordenone, Paolo Veronese, il Tintoretto, i loro seguaci e discepoli, ed altri pittori veneziani, fino al Tiepolo.*

Il Pordenone. — Principali sue opere. — Suoi imitatori e discepoli. — Bernardino Licinio. — Pompónio e Girolamo Amalteo. — Paolo Caliari. — Sua eccentricità nel modo di rappresentare i soggetti. — Magia del suo colorito. — Sua scienza nel chiaroscuro. — Principali sue opere. — Confronto fra il colorito di Paolo e quello di Tiziano, e fra le pratiche del loro pennello. — Discepoli ed imitatori di Paolo. — Jacopo Tintoretto. — Sua maniera di studiare l' arte. — Sua maravigliosa celebrità nel dipingere. — Dà nel convenzionale e nel manierato. — Pregi e difetti delle principali sue opere. — Insigne nei ritratti. — Il Moretto da Brescia. — Giovanni Battista Moroni. — Jacopo da Ponte e gli altri Bassani. — Paolo Cavazzola. — I Tenebrosi. — Giovanni Battista Tiepolo. — Suoi pregi e suoi difetti. — Inarrivabile nel chiaroscuro. — Sommo frescante. — Contemporanei del Tiepolo. — Antonio Canale, detto il Canaletto. — Pietro Longhi. — Rosalba Carriera. — Pag. 553.

VIGESIMASECONDA LEZIONE — *Gli artisti che influirono sullo stile di Raffaello e di Michelangelo.*

Dopo le innovazioni portate alla pittura dal Masaccio, essa rimase divisa in due campi, nell' uno de' quali si schierarono quelli che s' atteneano al sistema tradizionale dei trecentisti, nell' altro i naturalisti. — Antesignano del primo fu Pietro Perugino, del secondo Luca Signorelli. — Pietro Perugino fonda la vera scuola umbra, vicende e principali opere di lui. — Suoi discepoli, ad eccezione di Raffaello. — Il Pinturicchio, suoi freschi della Libreria di Siena, e nella chiesa de' Minori Conventuali a Spello. — Giovanni Spagnuolo detto lo Spagna. — Andrea d' Assisi detto l' Ingegno. — Altri discepoli di minor fama. — Pittori di stile tradizionale in altri paesi d' Italia. — Francesco Francia di Bologna, inarrivabile nel rendere espressive le Madonne. — Ambrogio da Fossano, lombardo. — Luca Signorelli da Cortona, è un de' primi a farsi idolo dell' anatomia ; sua vasta dottrina nell' arte ; sue opere ad Orvieto ed altrove. — Michelangelo si fe' a studiarlo e ad imitarlo. — Naturalisti intesi a dare il diligente ritratto della verità. — Domenico Ghirlandajo e i principali suoi dipinti. — Filip-

po Lippi e le fortunose vicende della sua vita. — Filippino Lippi, suo figlio; continua gli spartimenti del Masaccio al Carmine di Firenze. — Sulle opere di tutt'i qui nominati artisti studiò Raffaello e ne trasse profitto. — Pag. 579.

VIGESIMATERZA LEZIONE. — *Leonardo da Vinci, nato nel* 1452, *morto nel* 1519.

Vastità dell' ingegno di Leonardo e come artista e come scienziato. — Discepolo di Andrea del Verocchio, s' innamora delle cose naturali, e vince il maestro. — Mira sempre al bizzarro ed al nuovo. — Suoi studii sul naturale e profitti che ne ritrae. — Valente nella chimica, nella meccanica e nell' idraulica. — Abbandona Firenze perchè non vi trova fortuna e si porta a Milano presso il duca Lodovico Sforza, che gli fa modellare la statua equestre del duca Francesco di lui padre. — Fonda colà un' Accademia di pittura, e forse scrisse per essa il suo celebre Trattato. — Suo Cenacolo nel Refettorio delle Grazie di Milano. — Pregi sommi di quest' opera. — Suoi celebri ritratti della bella Feronnière e di Lisa del Giocondo. – Cartone famoso della battaglia d'Anghiari. — Passa da poi in Roma, ov'è tenuto in poca stima, indi va in Francia ospitato da Francesco I, nelle cui braccia muore. — Leonardo per voler troppe discipline abbracciare non s' elevò in nessuna a quell' altezza a cui avea disposto lo ingegno. — Suoi meriti sommi relativamente alla pittura. — Mezzi da lui attuati e consigliati per educare la memoria. — Sua poca propensione allo studio dell' antico. — Sue norme prospettiche applicate al vero. — Suoi discepoli. — Bernardino Luini. — Cesare da Sesto. — Marco d' Oggiono ed altri minori. — Fra Bartolomeo di S. Marco studiò sopra tutti il Vinci. — Influenza che può aver esercitata sul di lui stile e sull' arte Fra Girolamo Savonarola. — Principali opere di Fra Bartolomeo, loro pregi e difetti. — Inventa il *manichino* pei pittori. — Danni che vennero da questa invenzione. — Pag. 603.

VIGESIMAQUARTA LEZIONE (*). — *Raffaello, nato nel* 1483, *morto nel* 1520.

Considerazioni sulle cause morali, sociali ed artistiche che portarono al massimo svolgimento lo ingegno di Raffaello. — Differenze fra l' impulso artistico del secolo XVI, e quello dei nostri giorni. — Primi studi di Raffaello presso il Perugino. — Suoi modi geometrici e prospettici nel ritrarre dal vero. — Prime opere di Raffaello fuori della scuola del Perugino. Fresco nel refettorio delle monache di S. Onofrio a Firenze. — Suoi studi sulle opere de' predecessori. — Suoi principali dipinti in Roma ed altrove. —

(*) Per errore questa Lezione fu citata per Ventesimaterza.

Si dà all' imitazione delle opere di Michelangelo. — Le tre maniere di Raffaello. — Osservazioni sul disegno di Raffaello: si analizzano i pregi sommi e i pochi difetti che vi si riscontrano. — Pag. 645.

VIGESIMAQUINTA LEZIONE. — *Del chiaroscuro, del colorito e della composizione di Raffaello.*

Del sistema di chiaroscuro di Raffaello, fondato sulle leggi della luce ferzante i corpi monocromati. — Colorito di Raffaello succoso ed intonatissimo nel fresco, pesante non di rado nelle opere ad olio, per colpa specialmente de' suoi scolari che le condussero. — Della composizione di Raffaello; suoi pregi e suoi difetti. — Carattere che il Sanzio sapea dare ad ogni figura, traendola dal vero, poi animandola coll' idealità dell' effetto intimo. — Ordinamento inarrivabile delle composizioni di Raffaello. — Artificii nello assestare la linea generale colle parziali. — Grazia ed eleganza nel catenamento delle rette colle curve. — Esame critico delle principali composizioni di Raffaello appartenenti alla *prima*, alla *seconda* ed alla *terza maniera*. — Come Raffaello, in alcuni soggetti puramente storici, non arrivasse ad esprimere il sentimento e il carattere proprio del soggetto. — Come ciò debba essere ascritto, piuttosto a colpa dei tempi, che dell' ingegno grandissimo di lui. — Quanto sia inopportuno il porre studio troppo assiduo alle opere di Raffaello per apprendere a comporre i soggetti storici e famigliari. — Quanto invece giovi meditare sui trecentisti e sui quattrocentisti, per apprendere il modo d' interpretare il vero con semplicità. — Pag. 671.

VIGESIMASESTA LEZIONE. — *Michelangelo nato nel 1474, morto nel 1564.*

Della necessità di portare un' analisi severa sullo stile di Michelangelo, a fine che i giovani evitino i pericoli della sua maniera. — Eccentricità dell' ingegno di Michelangelo. — Scolare del Ghirlandajo. — Suoi primi studii sui freschi del Signorelli ad Orvieto, e sui marmi antichi del giardino dei Medici. — Suoi studii anatomici. — Principali sculture di Michelangelo, loro pregi e difetti. — Pitture di Michelangelo. — Le vôlte della Sistina. — Il Giudizio finale nella stessa cappella. — Pitture della cappella Paolina. — Per rivaleggiare col Sanzio anche nell' olio, si associa fra Sebastiano del Piombo, il quale dipinge molte opere sui contorni di lui. — Michelangelo come architetto: vizii ed intemperanze che introduce in quest' arte. — Pag. 693.

Vigesimasettima Lezione. — *Analisi dello stile di Michelangelo. — Artisti a lui contemporanei che dissentirono dalle sue massime, e conseguenze che queste portarono sui pittori e scultori venuti dopo di lui, i quali ne imitarono lo stile.*

Vigesimottava Lezione. — *Il Correggio, i suoi imitatori e le Accademie.*

APPENDICE.

FINE.

				ERRATA	CORRIGE
Pag.	5	linea	4	è de' loro	e de' loro
»	12	»	32	e l' effetto	e l'affetto
»	19	»	14	crudelità	credulità
»	20	»	26	del Ghilberti	del Ghiberti
»	29	»	10	sottindere	sottintendere
»	40	»	22	è di S. Clemente	e quello di S. Clemente
»	41	»	2	*ambulaculum*	*ambulacrum*
»	49	»	22	suevolte	sue volte
»	58	»	30	osservi	esservi
»	80	»	6	sicure	parecchie
»	82	»	9	maaiera	maniera
»	83	»	29	era	èra
»	85	»	6	era	èra
»	92	»	3	mignifico	magnifico
»	»	»	12	religioso	religioso?
»	94	»	1	raccontandosi	raccontandoci
»	100	»	33	la presente	al presente
»	105	»	7	ella questa scultura	ella, questa scultura,
»	108	»	23	sesta chiesa	stessa chiesa
»	109	»	1	dopo Roma	dopo Roma,
»	113	»	33	da essere	ad essere
»	133	»	21	, d' incidenza	d' incidenza,
»	153	Nota, lin.	3	finestie	finestre,
»	155	linea	3	Vasori	Vasari
»	162	»	5	viste	veste
»	168	»	29	ottuso	acuto
»	171	»	12	continua, a	continua a
»	173	»	21	momento che	momento in cui
»	»	»	25	piè dritti	piedritti
»	181	»	14	te	e
»	203	»	33	die	dei
»	213	»	28	crocesagnati	crocesegnati
»	221	»	20	1424	1404
»	235	»	28	conmirabile	con mirabile
»	243	»	20	gentili	leggeri
»	246	»	28	cornice, e se	cornice ; e se
»	276	»	15	nè	non
»	277	»	22	terribite	terribile
»	380	»	22	pieceasi	piaceasi
»	392	»	12	d' oggidì	oggidì
»	402	»	8	concittadino	cittadino
»	410	»	18	Michelazzi	Michelozzi
»	414	»	29	lombardesco	lombardesca
»	455	»	32	supplichevoli	perseguitati
»	645	»	1	Ventesimaterza	Vigesimaquarta
»	698	»	7	suo	loro
»	728	»	17	la	lo
»	750	»	12	dig radazioni	digradazioni
»	805	»	7	ripesi	riposi
»	914	»	18	se	Se
»	917	»	21	podolo	popolo

Digitized by Google

AL PRIMO VOLUME.

ERRATA				CORRIGE
Pag.	75	lin.	13 allegorie, sui sarcofagi	allegorie sui sarcofagi
»	»	»	14 iconiche si invece	iconiche, sì invece
»	114	»	19 cosa	casa
»	136	»	20 esterna	interna
»	163	»	16 affinchè	giacchè
»	164	»	10 più	meglio
»	165	»	12 del Sanzio	dal Sanzio
»	»	»	21 nei gran	dei gran
»	188	»	25 sì teneri da	sì teneri di
»	190	»	26 adoravano	adoperavano
»	»	»	30 di valersi	a valersi
»	195	»	31 tartti	tratti
»	198	»	7 daesse	da esse
»	220	»	15 di d'un	d'un
»	248	»	25 olimpiadeprende	olimpiade prende
»	251	»	9 e di gli Bione, Ateniesi	e di Bione, gli Ateniesi
»	260	»	7 secoli innanzi G. C.	secoli prima di G. C.
»	271	»	13 vezzi, le vie d'Atene	vezzi per le vie d'Atene
»	272	»	33 a' vantaggio	a vantaggio
»	276	»	27 Ramanunte	Rammnunte
»	284	»	12 moumento	monumento
»	515	»	23 pseudo-diptero	pseudo-periptero
»	548	»	28 pseudo-diptero	pseudo-periptero
»	588	»	12 el vôlte	le vôlte

INDICE

DELLE MATERIE CONTENUTE NEL PRIMO VOLUME.

A

B

C

D

E

F

G

H

I

L

M

N

O

P

R

S

T

V

X

Z

INDICE

DELLE MATERIE CONTENUTE NEL SECONDO VOLUME.

A

B

C

D

H

M

N

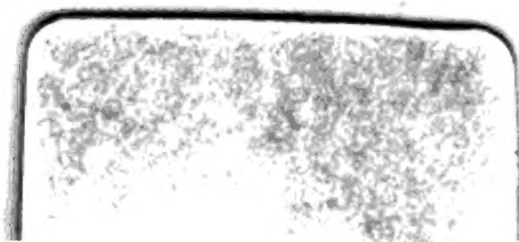
O

P

S

T

Z



Digitized by Google